PISMA

HENRYKA SIENKIEWICZA

NIEOBJĘTE WYDANIEM ZBIOROWEM.

PISMA

HENRYKA SIENKIEWICZA,

NIEOBJĘTE WYDANIEM ZBIOROWEM.

CZĘŚĆ I.

PISMA MŁODOCIANE.

MIKOŁAJ SĘP SZARZYŃSKI.
KASPER MIASKOWSKI.

CZĘŚĆ II.

O NATURALIZMIE W POWIEŚCI.
O POWIEŚCI HISTORYCZNEJ.

WARSZAWA
DRUK PIOTRA LASKAUERA I S-KI
Nowy Świat 41.



Henryk Sienkiewicz

NAKŁADEM STEFANA DEMBEGO WARSZ— M. R. i SP. W BERLI

HENRYK SIENKIEWICZ.

Mikołaj Sęp Szarzyński.

KASPER MIASKOWSKI.

O NATURALIZMIE W POWIEŚCI.

O POWIEŚCI HISTORYCZNEJ.

WARSZAWA.

NAKŁADEM STEFANA DEMBEGO

1904.

Дозволено Цензурою.
Варшава, 14 Октября 1903 г.

Odbito na tym papierze 10 egzemplarzy numerowanych
Numer 4.

Mikołaj Sęp Szarzyński.

MIKOŁAJ SĘP SZARZYŃSKI.

(Studyum literackie).

Sympatycznym urokiem przyobleczone imię Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, zwłaszcza po poznańskiem wydaniu jego rymów 1827 r., niezwykłą budziło przez niejaki czas ciekawość w czytającej, poważnej publiczności. Wydanie Muczkowskiego wkrótce wyczerpanem zostało; następnie tu i owdzie pojawiać się zaczęły mniej więcej obszerne artykuły o życiu i pismach tego poety. Kraszewski w *Nowych studyach literackich* (t. II, str. 115 do 126 włącznie), Maciejowski w *Rysie dzie-*

jów piśmiennictwa polskiego, podali dosyć szczegółowe oceny pism jego. Że jednak żadna z tych prac nie wydaje nam się dosyć bezstronną, dalej, że dzieła, w których one są zawarte, więcej w bibliotekach, niż w ręku publiczności się znajdują, sądziliśmy, że nie będzie zbytecznem podać w niniejszem piśmie obszerniejszy nieco rozbiór tych zwłaszcza utworów Sępa, na których głównie sława jego u spółczesnych, a pamięć u potomnych polega.

Trudność zadania leży tu głównie w braku wszelkich szczegółów z życia tego poety. Wzmianki, jakie tylko mogliśmy zebrać u spółczesnych mu i późniejszych pisarzy, podamy czytelnikowi w dalszym ciągu naszej pracy; są one jednak zaledwo najogólniejszemi rysami działalności Sępa, nigdy zaś nie wystarczają do dokładniejszego wyjaśnienia charakteru jego utworów.

Większą tu wskazówką może być wiek. w którym żył Szarzyński. Działalność pojedynczego człowieka, choćby najwięcej podmiotowa, będzie zawsze, do pewnego stopnia, odbiciem wpływów zewnętrznych.

Ale z drugiej strony nic łatwiejszego, jak zabłąkać się na tych drogach. Pierwszem stadyum, na które musimy zwrócić pilną uwagę, jest pytanie, o ile człowiek, którego utwory krytycznie rozbieramy, pojmował ogół, a o ile był podmiotowym. Żeby na to odpowiedzieć, trzebaby koniecznie mieć jakie dane o jego charakterze, temperamencie, dążności, a przedewszystkiem o wykształceniu i rozwinięciu umysłowem. Jak mniejsze ognisko mniejsze koło światła rozrzuca, tak i umysł ludzki w większym lub mniejszym zakresie ogarnia otaczający go ogół. Jest to bardzo ważną rzeczą, bo jeśli umysł taki objawi się nazewnątrz, to w swych objawach udowodni niewątpliwie ów szerszy lub ciaśniejszy wpływ czasu, miejsca i otoczenia. Ustawiamy te wyrazy naumyślnie w ten sposób, albowiem z trzech owych pojęć pojęcie czasu jest najogólniejszem, dwa pozostałe bardziej szczegółowemi. Im większa jest zdolność objęcia umysłowego, tem więcej w dziełach umysłu odbije się czas, to jest idee wieku; wpływy zaś miejsca i otoczenia rozpłyną się w nim

prawie niedostrzegalnie i naodwrót. Napozór wypada z tego, że, chcąc zrozumieć charakter jakiego pisarza, trzeba danych szukać w jego utworach, a utwory same wyjaśnić można tylko na mocy znajomości charakteru osobistego człowieka. Ale taki *circulus vitiosus* nie doprowadziłby nas do niczego, i nie z tej zasady chcielibyśmy oceniać utwory i odgrzebywać charakter Sępa. Panujących cech epoki, w której żył Szarzyński, nie potrzebujemy szukać w nim samym; należą one do historyi i z niej poczerpniętemi być winny. Zbadawszy więc pierwej dążności epoki, dopiero uzbrojeni w nie, przystąpimy do rozbioru utworów Mikołaja Szarzyńskiego, bacząc, czy i o ile odbijają one czas równoległy. W ten tylko sposób poznać można umysł człowieka, a raczej rozwinięcie jego ogólnie ludzkie, z którem bogactwo materyału naukowego niezawsze chodzi w parze.

O Sępie pisze Paprocki w *Herbach rycerstwa polskiego*, że był uczonym, sam ten wyraz jednak jest tylko jednostronną wskazówką. Uczonemi, w zwyczajnym

sensie, byli i owi manierowani, o ciasnych głowach, panegiryści epoki makaronicznej. Nam jednak głównie chodzi nie o to, co Sęp umiał, lecz o ile był objawem życia społecznego, o ile zdołał w utworach swoich urzeczywistnić dążenia, wypowiedzieć myśli społeczeństwa.

Mógłby kto zarzucić, że i makaroniści odbijają tak dobrze charakter epoki, jak pisarze złotego wieku. Prawda, ale zachodzi tu jedna wewnętrzna różnica, którą łatwo dostrzeże każdy badawczy umysł. Makaroniści, wzięci wszyscy razem, malują doskonale epokę upadku; każdy z nich, wzięty pojedynczo, niczegoby nas pod tym względem nie nauczył. Zajmowali się oni bowiem kwestyami najbliższemi, rzadko kiedy podnosząc się aż do wysokości interesu ogólnego. Jako tacy, wszyscy razem są doskonałym obrazem owego wieku, w którym tyle prawie było interesów odrębnych, ile dworów magnackich. Inna rzecz z pisarzami wieku złotego. Sęp, zmarły w 1581 roku, stoi już w epoce przejścia z fazy rozumu w fazę uczucia religijnego. Idea jedności religijnej zaczę-

ła się powoli wyłaniać pod koniec XVI-go wieku w Polsce. Początkowo nie miała ona i nie mogła mieć jasno określonego charakteru; widzimy ją naprzód jako objawiającą się tu i owdzie reakcyę praktycznego kierunku przeszłości. Zawsze się tak dzieje: kiedy stare ma upadać, nowe w zawiązku jest tylko jego negacyą. Już reforma, swobodnie krzewiąca się u nas, zwracała po części najzdolniejsze umysły ku rzeczom wiary, z czego w chwili, o której mówimy, jako owa bezwiedna jeszcze negacya przeszłości objawiać się poczęło pewne zniechęcenie, pewna obojętność na sprawy doczęsne. Głosy te, rozumie się, początkowo były słabe i rzadkie, że jednak zaczęły się gdzieniegdzie podnosić, niech nam za dowód posłuży jeden z najpiękniejszych sonetów Sępa, noszący charakterystyczny tytuł:

O nietrwałej miłości rzeczy świata tego.

I nie miłować ciężko, i miłować,
Nędzna pociecha, gdy żądzą zawiedzione
Myśli cukrują nazbyt rzeczy one,
Które i mienić i muszą się psować.

Komu tak będzie dostatkiem smakować
Złoto, sceptr, sława, rozkosz i stworzone
Piękne oblicze, by tem nasycone,
I mógł mieć serce i trwóg się warować?

Miłość jest własny bieg życia naszego,
Ale z żywiołów utworzone ciało,
To chwaląc, co zna początku równego,

Zawodzi duszę, której wszystko mało,
Gdy ciebie, wiecznej i prawej piękności,
Samej nie widzi, celu mej miłości!

Chociaż, zaprawdę, owa religijność chwili przejściowej nie była jeszcze niczem innem, jak tylko pieśnią, wyrywającą się przez usta wieszczów z przepełnionej piersi, nieraz dziękczynną, częściej pochwalną — zawsze piękną. Sęp jest doskonałym objawem tej wygórowanej religijności. Już Maciejowski zauważył to w *Rysie dziejów piśmiennictwa* (na str. 518, t. I), gdzie, porównywając go do Kochanowskiego, mówi: „Pogan bowiem miał przed oczyma pierwszy (Kochanowski) i, jak powinien był, pojmował ich światowo: chrześcian, a do tego gorliwych katolików, miał przed sobą drugi (Szarzyński) i musiał ich pojmować bosko, jako ten, którego nie ziemskie, ale niebieskie zajmowały istoty, któ-

ry takież, jak i włoski wieszcz, miał uwielbień cele, religię i miłość opiewając, który więcej pierwszą, niż drugą przejęty, lub ilekroć się na nią puścił (?), więcej ją religijnie, niż ziemsko pojmując, w religijnym tylko, jak Petrarka, duchu umiał świeckie śpiewać przedmioty." Kraszewski przypisuje, w przytoczonych już przez nas słowach, temu kierunkowi religijnemu wziętość Sępa u spółczesnych. Zdanie to słuszne, a wypada ono i z samej konsekwencyi historycznej. Jak z jednej strony naturalnym skutkiem rozwoju była łatwość szerzenia się reformy, tak z drugiej taż reforma, zwracając umysły ku rzeczom wiary, była przyczyną rozbudzenia się interesu religijnego.

Z tego tedy względu był Mikołaj Sęp Szarzyński więcej dziecięciem swojego wieku, niż ktokolwiek inny. Nie zdawał on sobie sprawy z tego, że kierunek taki, w dalszym biegu kolei, przerodzi się i odmieni, niemniej jednak był doskonałym jego objawem. Młodość i przeważnie poetyczne usposobienie Sępa nie dozwalały mu inaczej, jak przez pieśń, wstąpić w sze-

regi bojowników wiary. Inni tam słowem gorącem, namiętną polemiką, inni zabiegliwością o rzeczy kościoła, inni ostrą satyrą występowali w imię idei — on bił pięścią zapału w struny własnej duszy, śpiewając jakby pieśń zachęty tym, którzy czynem walczyli.

Oceniając Sępa jako poetę, wyznać należy, że właśnie ogarnięcie w poezyi tego kierunku, dowodzi w nim bystrego umysłu i owej łatwości odczucia stosunków spółczesnych, właściwej tylko wrażliwym, poetyckim duszom.

Tyle o Sępie, jako o objawie wieku. Drugi element, według nas bardzo ważny, jako punkt wyjścia analogiczny w badaniu charakteru tego poety, stanowi pewna myśl filozoficzna, przebijająca się w nim wszędzie, a szczególniej w oryginalnych jego utworach. Ta szczególniejsza zdolność do refleksyi, ten dar zagłębiania się w siebie — jako nowe źródło poezyi — jest jedynym względem, na który bacząc, możnaby przyznać wyższość Sępowi nad Kochanowskim. Jan z Czarnolesia ma więcej werwy, więcej jędrności w wyrażeniu, nie-

raz więcej natchnienia — Sęp celuje przedewszystkiem filozoficzno-moralną myślą. Ze zdumieniem napotykaliśmy niejednokrotnie w jego utworach głębokie psychologiczne uwagi, zdania moralne, nie te, które wszyscy powtarzają i które zwykle z ojca na syna przechodzą, ale jak gdyby wykopane dopiero przez poetę z gruntu natury ludzkiej, oparte na głębokiej filozoficznej świadomości siebie i drugich. Sęp filozofuje w sonetach, w pieśniach; gdziekolwiek z toku rzeczy przychodzi mu na myśl jakaś uwaga ogólniejsza, gdzie tylko prawda ze świata wiedzy lub uczucia ukaże się jako przykład, jako skutek, jako naturalny, choćby niewyraźny, wynik słów jego — tam Sęp niezawodnie ją pochwyci, odczuje i rzuci na świat w prawdziwie nieraz zadziwiającej formie.

Tak np. w sonecie V, już wyżej przytoczonym, mówi:

Miłość jest własny bieg życia naszego,
Ale z żywiołów utworzone ciało,
To chwaląc, co zna początku równego,
Zawodzi duszę, której wszystko mało.

Z takiego usposobienia Sępa wynikają w nim jakoby dwie natury psychiczne: jedna głęboko poetyczna, uczuciowa, objawiająca się w jego krańcowym pietyzmie, druga filozoficzna, odnośnie do świata zewnętrznego. Tam, gdzie mówi o Bogu, jest nawskroś i tylko poetą — w stosunkach ze światem jest moralistą. Świat wyobraża sobie jako jedno szerokie pole walki z namiętnościami. Co płynie z ducha jest dla niego świętem, niepokalanem, wiecznem, co z materyi — marnem i przemijającem w czasie. Stąd wynika ów rozbrat między życiem wewnętrznem a zewnętrznem, który widzi wszędzie, którego dopatruje i w sobie, wołając w sonecie IV-ym:

Niedosyć na tem, o nasz możny Panie!
Ten nasz dom, ciało, dla zbiegłych lubości
Niebacznie zajźrząc duchowi zwierzchności,
Upaść na wieki żądać nie przestanie.
    Cóż będę czynił w tak straszliwym boju,
    Wątły, niebaczny, rozdwojony w sobie?

Albo w owych prześlicznych słowach sonetu I, gdzie mówi:

A ja co dalej, lepiej cień głęboki
Błędów mych widzę, które gęsto jędzą
Strwożone serce ustawiczną nędzą
I z płaczem ganię młodości mej skoki.

O moc, o rozkosz, o skarby, pilności,
Choćby niedarmo były, przedsię szkodzą,
Bo naszą chciwość od swej szczęśliwości
Własnej (co Bogiem zowiemy) odwodzą.

Niestałe dobra, a stokroć szczęśliwy,
Który tych cieniów wczas ma kształt prawdziwy.

Charaktery takie, w których obok głębokiej uczuciowości widać skłonność do rozmysłu i refleksyi, są nader ciekawemi objawami w dziedzinie psychologii. Razem namiętne i rozumujące chłodno, przedstawiają jakoby zgodę dwuch pozornie sprzecznych pierwiastków. Jednakże charaktery takie zdarzają się i nie są sprzeczne w sobie. Istota namiętności niekoniecznie jest gwałtowną. Temperamenty delikatne, nerwowe, w młodym zwłaszcza wieku, nieraz bywają palone jaką głęboką a cichą namiętnością, która nigdy nie wybucha nazewnątrz, jako rozpacz, jako namiętna skarga, jako przekleństwo, niemniej jednak jest płomieniem trawiącym zwolna ciało i rzucającym w groby tyle przedwczesnych kwiatów. Szczegól-

niejszą a właśnie filozoficzną cechą takiej namiętności jest drugostronna, chłodna świadomość siebie. Szuka ona pokarmu dla siebie w świecie zewnętrznym, a nie znajdując go dosyć odpowiednim, narzeka, tęskni, wyrabiając w sobie przez ową tęsknotę pewien filozoficzno-poetyczny pogląd na rzeczywistość. Pogląd zatem taki nietylko nie będzie sprzecznym z istotą namiętności, ale, owszem, będzie naturalnym jej wpływem. Nam się zdaje, że Sęp jest doskonałym przykładem takiego temperamentu. Młody, trochę marzyciel, czuł i potrzebował kochać głęboko. Wychowanie i ogólny kierunek ówczesny popchnęły serce jego ku niebu. Tęsknota za życiem przyszłem, życiem niezmąconego, jak je sobie wystawiał, szczęścia i spokoju, owładnęła całą jego istotę. Przechodząc szybko coraz wyższe stopnie rozwoju, tęsknota owa stała się namiętną; była mu wówczas pryzmatem, przez który w niezbyt jasnych kolorach widział ziemię i życie. Ona wreszcie rzuciła na jego utwory ów smętny, a przytem filozoficzny odcień.

Dla dopełnienia obrazu Sępa, podaje-

my czytelnikowi historyczne wzmianki o życiu jego. Jest ich bardzo niewiele. Muczkowski i Turowski w wydaniach poezyi Sępa (Poznań, 1827 i Kraków, 1858)' Kraszewski w *Nowych studyach literackich*, Maciejowski w *Rysie dziejów piśmiennictwa polskiego* wyczerpali je zupełnie. Ze współczesnych pisarzy znajdujemy w *Kronice* Bielskiego zaledwo trzy wiersze. Pod datą r. 1581 (wydanie warszawskie 1764 r., str. 726) mówi: „Tegoż roku umarł Mikołaj Sęp, herbu Junosza, który, by był doszedł lat swych, byłby był z niego poeta znamienity polski. Leży w Przeworsku." Więcej nieco powiada o nim Paprocki. Na str. 323 wydania Turowskiego 1858 r. czytamy:

„Dom Szarzyńskich w płockiem województwie starodawny, z których jeden pojął Zimnowodzką u Lwowa, z majętnością wielką, tego dziś potomstwo Sępami zową. Był wieku mego Joachim Sęp podstolim lwowskim, człowiek cnotliwy i bogobojny; zostawił dwuch synów, Mikołaja, człowieka uczonego i poetę, po Janie Kochanowskim przedniejszego w polskim wierszu. Umarł w r. 1581. Ciało jego w Przemyślu

pochowane. Jakób, syn tegoż Joachima, mąż godny i do posług kraju habilis."

Spostrzegamy tu sprzeczność między Bielskim a Paprockim, gdy pierwszy Przeworsk, drugi Przemyśl jako miejsce spoczynku Sępa podaje. Zdaje się jednak, że Paprocki lepiej był powiadomiony, na co naprowadza nas fakt, że spowiednikiem Mikołaja Sępa był niejaki ks. Antoni z Przemyśla; widać stąd, że Szarzyński był w stosunkach kościelnych z Przemyślem, tam więc prawdopodobnie chciał być i był pochowany.

Co do brata Jakóba, o którym wspomina Paprocki, jest to ten sam, który, zebrawszy poezye Mikołaja, porozrzucane u Starzechowskich, Pobiedzińskich i Pretwiców, wydał je pod tytułem: „*Mikołaja Sępa Szarzyńskiego rytmy albo wiersze polskie, po jego śmierci zebrane i wydane R. P. 1601.*" (Miejsce druku nie jest wymienione). Rytmy zadedykowane są p. Jakóbowi Leśniowolskiemu, podczaszemu ziemi wolskiej. Jak zaś dalece rzadkie było to wydanie, niechaj posłuży za dowód, że Juszyński w „*Dykcyonarzu poetów pol-*

skich", str. 230, mówiąc o Sępie, dodaje: „Poezyj jego drukiem ogłoszonych nigdzie nie znalazłem." Prócz wymienionych, wspomina o Sępie ksiądz Andrzej Wargocki w dziele swojem: „*O Rzymie pogańskim*", wydanem w Krakowie, w drukarni Łukasza Kupisza r. 1648 (wcześniejsze wydanie u Jana Szarfenbergera, r. 1610).

Słowa jego także w całości podajemy czytelnikowi:

„Cudny, zaprawdę, wiersz o Rzymie— mówi Wargocki—włoch jeden napisał, który, acz łaciński, przecież dla jego piękności, tudzież że tu przynależy, niesłuszna opuścić."

„Co wszystko (to jest ów wierszy, który Wargocki przytacza) daleko ozdobniej i żywszemi słowy przełożył nasz jeden poeta polski, którego mi skrypta w bibliotece swej ukazać raczył jaśnie wielmożny pan, jegomość pan Jakób Przedfic z Gawron, wojewoda etc. etc., starosta etc."

Tu następuje przekład Mikołaja.

Na tem kończą się wzmianki o Mikołaju Sępie, na tem i my kończymy pierwszą część naszej pracy, przystępując w dru-

giej do szczegółowego rozbioru pozostałych po nim poezyi.

Pożar w domu Jakóba Pretwica przyczynił się zapewne do zaguby niemałej liczby utworów Sępa. Już brat jego narzekał, że nie mógł zebrać, ani rozpytać się u ludzi o wiele jego wierszy. Wszystko, co po nim zostało, zawiera się dziś w sześciu sonetach, sześciu pieśniach, śpiewanych nakształt psalmów Dawidowych i dziewięciu pieśniach więcej już świeckiej treści. Kończą zbiór epitafia, epigramata, nagrobki i inne drobiazgi, pomiędzy któremi na samym końcu umieszczają pieśń nieoznaczoną numerem, zapewne okolicznościową.

Niewdzięczna forma sonetu nie była, o ile mi wiadomo, w użyciu u naszych poetów przed Szarzyńskim. Wpływy włoskie, a w szczególności Petrarki, skłoniły, jak się zdaje, Mikołaja do posiłkowania się sonetem. Jako nowy, a przytem wsławiony już przez Petrarkę, nabytek, mógł sonet w swoim czas podobać się czytelnikom; jest to forma ze wszech miar obmyślana i wykończona. Pośrendie pokrewieństwo

jego z heksametrem, a bezpośrednie z dystychem, nadając mu z jednej strony zewnętrzną powagę formy, z drugiej, ze względu na krótkość i wewnętrzne znaczenie treści, skłania go ku liryce. Wiersz trzynastozgłoskowy toczy się w nim zwykle spokojnie; jednostajne rymy, uderzając o siebie wzajemnie w ośmiu krańcowych wierszach, budzą jakby echo, odpowiadające im ze środkowych. Od tej dźwięczności pochodzi nazwa sonetu. Późniejsi zaprowadzili więcej dowolności w układzie i liczbie rymów, ale sonety *par excellence* mają ich zawsze po pięć. Dźwięczność sonetu, zwłaszcza w włoskim języku, istotnie jest wielka. Niby szmer liści drzewnych, niby fale wodne, płynie tam rym, roztapiając się w drugim podobnym: wreszcie w ostatnich sześciu wierszach uczucie przeobleczone inaczej, zadźwięczy jeszcze, rzekłbyś, melodyjnem westchnieniem wyrwie się z piersi i zcichnie. Ale ta właśnie dźwięczność sonetu jest zarazem przyczyną jego stron ujemnych. Jednostajność i stosunkowa wielość rymujących się ze sobą końcówek, zamykając

sonet w pewnej zgóry obmyślanej a szczupłej liczbie wierszy, robią zeń formę do najwyższego stopnia sztuczną. Uczucie poety, wtłaczane przez gwałt w czternaście, koniecznie czternaście wierszy, nie może się rozwinąć swobodnie, musi się kurczyć i stosować do formy. Sonety przypominają nam strzyżone drzewa w szpalerach. Trzeba nadzwyczajnej świadomości sił własnych, nadzwyczajnego taktu artystycznego, żeby w sonet nie przelewać tego, co się w nim pomieścić nie da. Dlatego nie znamy nic więcej grzeszącego przeciwko wszelkiemu artyzmowi, nic więcej nienaturalnego, niż sonet napisany bez talentu. Że jednak wszyscy pół i ćwierć poeci chwytają się tego rodzaju wiersza, łatwo to sobie wytłumaczyć. Cokolwiek wleje się w tę formę, ona, jako taka, nie przestanie być sonetem. Lepiej być czemś, niż niczem — ot i sekret!

Ciasnotę sonetu wynagradzali włosi, jak mogli. Wprowadzono tak zwane sonety z dodatkiem, dalej sonety odpowiednie i wieniec sonetów. Celem tych usiłowań było,

aby pojedyncze sonety następne, uczynić dalszym ciągiem poprzednich, opiewając jakieś uczucie w kilku lub kilkunastu. Między sonetami Szarzyńskiego nie widać takiego związku. Treścią wprawdzie wszystkich (prócz szóstego) jest uczucie religijne, ale chwytane w pojedynczych momentach, nie w rozwoju. Z tego zapewne powodu spostrzegamy i u niego nieraz widoczne łamanie się z trudnościami formy; stąd powstaje niedość ścisły logiczny związek pomiędzy pojedynczemi wierszami, stąd ów nienaturalny niekiedy układ wyrazów, który jeszcze nieraz w utworach tego poety wykażemy. Trudno było Sępowi, kiedy struny serca raz uderzone wzbierały uczuciem, uniknąć pewnego zatłoczenia pojęć w zamałą stosunkowo liczbę wyrazów i wierszy. Robił w tym względzie co mógł, a mógł więcej, niż wielu późniejszych i powszechniej znanych.

Rozszerzyliśmy się głównie dlatego nad formą sonetu, żeby pokazać, iż w sonetach Sępa usterki, jakie są, płyną więcej z nieuniknionych do pewnego stopnia wad formy, niźli z niedostatków autora.

Owszem, ani w pieśniach, ani w żadnych innych utworach Sępa niema takiej obfitości wyrażeń poetycznych, takiego natchnienia, jak w sonetach.

Jakie śliczne jest np. przytoczone już wyżej wyrażenie, które Maciejowski porównywa z podobnem Mickiewicza:

A ja co dalej, lepiej cień głęboki
Błędów mych widzę, które gęsto jędzą
Strwożone serce ustawiczną nędzą,
I z płaczem ganię młodości mej skoki.

Albo to:

Niestale dobra, a stokroć szczęśliwy,
Który tych cieniów wczas zna kształt prawdziwy.

Nakoniec w Sonecie II: „*Na one słowa Jopowe*" jakże poetyczną jest cała pierwsza strofka:

Z wstydem poczęty człowiek, urodzony
Z boleścią, krótko tu na świecie żywie,
I to odmiennie, nędznie, bojaźliwie;
Ginie od słońca, jak cień opuszczony.

Sonety są bez zaprzeczenia najcelniejszemi utworami Szarzyńskiego. Unikamy wogóle porównywania go z Kochanowskim, gdyż nie uważamy za stosowne mie-

rzenia wszystkich poetów skalą jednego; wyznać jednak należy, zgodnie z Maciejowskim, że Sęp w sonetach siłą i natchnieniem nieraz wyrównywa Janowi z Czarnolesia.

Sęp mało pisał oryginalnie, bo łacińskie i włoskie wpływy, wydzierając go sobie wzajemnie, najczęściej podawały mu rozmaite pomysły co do treści i formy utworów, żaden jednak z naszych poetów nie umiał tak naśladować obcych wzorów, jak Szarzyński. Trafi się tu i owdzie podobieństwo między nim a Petrarką, ale podobieństwo tak luźne, że możnaby powiedzieć, iż ody lub sonety tamtego dawały mu tylko inicyatywę tworzenia. Pod wpływem Horacyusza lub Petrarki porywa pióro i w pierwszej chwili naśladuje, dalej jednak, im więcej rozgrzewa się w nim uczucie, im więcej natchnienia zbiera się nad czołem, tem bardziej oddala się od wzoru, aż wreszcie porzuca go zupełnie i staje się prawie oryginalnym.

Sonet I np., zaczynający się od słów:

Ehej, jak gwałtem obrotne obłoki,
I Tytan prędki lotne czasy pędzą...

jest naśladowaniem ody XIV ks. II Horacyusza. Oda ta, do Postumusa, zaczyna się podobnie:

> Eheu fugaces, Postume, Postume,
> Labuntur anni...

Początkowe silne, bo nawet do wyrażenia rozciągające się podobieństwo, w dalszym ciągu sonetu znika zupełnie. Ale tu jeszcze osłabia donośność przekładu miejscowy i osobisty charakter ody Horacyusza; weźmy więc inny przykład.

Sonet III ma być napisany według kanzony XXIX Petrarki: porównajmy nieco ściślej oba utwory.

Kanzona Petrarki (której początek, o ile można, w dosłownem podajemy tłumaczeniu) brzmi, jak następuje:

> Dziewico piękna w szatach słonecznych
> W świetnej, gwiaździstej koronie!
> Ty w zorzy mieszkasz blaskach odwiecznych
> I słońce kochasz, bo w twoje skronie
> Całą swą światłość schowało.
> Dzisiaj, Prześwięta, pieśń tobie śpiewam,
> Bijąc o struny dłonią zuchwałą
> I tęskny śpiewak znów się spodziewam
> Twojej pomocy. — O Archaniele!
> Nieraz sennemu mi się zdawało,
> Żem cię w swych marzeń widział kościele i t. d.

Odpowiedni ustęp Sępa:

Panno bezrówna, stanu człowieczego
Wtóra ozdobo, nie psowala w której
Pokora serca, ni godność pokory,
Przedziwna Matko Stworzyciela swego!
Ty głowę starłszy smoka okrutnego,
Którego jadem świat był wszystek chory,
Wziętaś jest w niebo nad wysokie chóry,
Chwalebna, szczęścia używasz szczerego.
Tyś jest dusz naszych, jak księżyc prawdziwy,
W którym wiecznego baczymy promienie
Miłosierdzia... i t. d.

Kanzona Petrarki ma zresztą sto kilkadziesiąt wierszy, niepodobna więc było naśladować jej całej, ale i to, co przytoczyliśmy, może posłużyć jako dowód niezależności Sępa w naśladowaniu.

Do najpiękniejszych należy także sonet V. Ze wszystkich oryginalne tylko są IV i VI. Ostatni poświęcony Mikołajowi Tomickiemu, daleko gorszy od innych, jest sztywną, bez prawdziwego uczucia, pochwałą.

W pieśniach, śpiewanych nakształt psalmów Dawida, język znacznie słabieje. Poeta, mimo natchnienia, widocznie niedosyć jeszcze włada swoim materyałem poe-

tyckim, a raczej nie może znaleźć dlań równie poetycznej formy. Oczywiście, że i tu znajdują się wyrażenia, porywające pięknością, ale wogóle technika znacznie słabsza.

Wyjątek co do treści i formy stanowi Pieśń II: *Na psalm Dawidów LII „Quid gloriaris in malitia, qui potens es in iniquitate."* Jest to przekład w swoim rodzaju znakomity. Nie rozumiem, dlaczego ani Kraszewski, ani Maciejowski nie zwrócili na nią uwagi. Obok najcudowniejszej prostoty, jakaż tu czystość języka, co za ruch, co za żywość dykcyi.

Ogólny koloryt tak doskonale odzwierciedla ducha poezyi psalmisty, że pomiędzy wszystkiemi przekładami, jakie w języku naszym istnieją, trudno coś podobnego znaleźć.

Kraszewski w *„Studyach literackich"* porównywa jego Pieśń I: *Na psalm Dawidów XIX „Coeli enarrant gloriam Dei"* z przekładem tegoż psalmu Jana Kochanowskiego. Autor *„Studyów"* utrzymuje pomiędzy innemi, iż wyższość Kochanowskiego polega i na tem, że jest bliższy

nam językiem. Zapewne, że dziś żyjący poeta, któryby pisał językiem naprzykład Reja, nie przypadłby do smaku większej części czytelników. Trudno jednak wymagać, aby ktokolwiek z piszących nie pisał językiem takim, jakim mówią za jego czasów, ale jakim będą mówili kiedyś. Te wyrazy, które nam się dziś wydają archaizmami, nie były niemi dawniej, cieszyły się tak samo zupełnem prawem obywatelstwa, jak i wszystkie inne, które do dziś się przechowały. Zresztą w zacytowanych słowach Sępa, prócz jednego *wżdy*, którego często i Kochanowski używa, nie mogliśmy znaleźć wyrazów, dziś uważanych za archaizmy.

Pieśń III: *„Lament kościoła powszechnego"* dobrze oddaje miłość i zaufanie śpiewaka ku Panu. Drga ona cała serdeczną modlitwą. Poeta, choć prostym językiem, ale przez łzy zwraca się ku Bogu, jako jedynej swojej obronie.

Jakże rzewną skargą brzmią np. następne słowa:

> Wszakże choć we dnie, choć strach obciążliwy
> Mnie w nocy ciśnie, ojcze dobrotliwy!

Tyś jest nadzieją moją, mój obrońca,
I będziesz w każdej potrzebie do końca.

Z następnych dwie ostatnie pieśni daleko niżej stoją od innych. Wiersz staje się ciężkim, rymy pospolite do najwyższego stopnia; wspaniała a poważna forma trzynastozgłoskowego wiersza przechodzi tu w rozwlekłość. Pomimo wszelkich usiłowań, w obydwuch (V i VI) nie znaleźliśmy ani jednego wyrażenia, któreby można nazwać pięknem.

Po przykładach psalmów następują pieśni numerami tylko znaczone, po większej części oryginalne. Jest ich dziewięć. Najlepsza z nich trzecia „*O wielmożności Bożej*", pisana w takiej formie, jak „*Flis*" Klonowicza, odznacza się pięknem, a nawet wzniosłem obrazowaniem, co się Sępowi nader rzadko zdarza. Przytaczamy zwrotkę IV i V pieśni, na które także Maciejowski zwraca uwagę.

Opiewając Dawida, poeta mówi:

Bo Pana śpiewa, który niebo sprawił,
Dał światło gwiazdom, i jedne zabawił
Na miejscu, drugie jego wdało chcenie
W rzadne błądzenie.

Ogniem wiatr przykrył, dzierżą ziemię wody,
Różnym naturom kazał użyć zgody,
Temiż zwierz, ptaki, ryby, drzewa z zioły
Trzyma żywioły.

W pieśni IV „*O cnocie szlacheckiej*", wrotka pierwsza wyjęta z Horacyusza 4, IV, 71. Pieśń ta jest wezwaniem do szlachty, aby zacne swe urodzenie uzacniała jeszcze nauką i cnotami. Autor z wielką trzeźwością powiada, że nie szlachectwo, ale szlachetność czyni człowieka prawdziwym szlachcicem. Urodzenie, według autora, daje tylko sposobność łatwiejszego odznaczenia się, otwierając podwoje zawodu publicznego. Sens moralny tej pieśni zawiera się w przedostatniej zwrotce, która w interesie tego utworu powinna była być ostatnią, następna bowiem osłabia jej siłę.

Przedostatnia opiewa:

Droga ku sławie, w sławnym urodzenie
Domu, nie sama sława. Przeto w cenie
Kto chce być, porzuć nikczemne zabawy,
Nie na herb przodków patrz, ale na sprawy.

W całym zbiorku utworów Sępa niema żadnego, w którymby autor tak wi-

docznie walczył z językiem i wierszem. jak w dwuch pieśniach historycznych:

„*O Fridruszu* (Fryderyku Herburcie), *który pod Sokalem zabit*" i „*O Strusie, który zabit na Rastawicy*".

Opisy walk w tych pieśniach o tyle chyba przypominają walkę, o ile autor sam walczy z własnym materyałem. Sęp przeważnie był lirykiem; z wewnętrznej strony człowieka zwykł był snować treść swoich utworów. Kierunek ten już wykazaliśmy wyżej. Rozgrzany uczuciem śpiewał z łatwością owe piękne sonety lub pieśni pobożne. W psalmach, gdzie trzeba było trochę obrazowania, już ciężej wyłamywał się z trudności, a pieśń druga na psalm: *Quid gloriaris in malitia*, jest tylko potwierdzeniem naszych słów, bo i w niej niema wcale obrazowania.

Tymczasem w dwuch pieśniach „*O Fridruszu*" i „*O Strusie*" z konieczności należało przejść w dziedzinę poezyi opisowej. Była to widocznie dla Sępa *terra incognita*. Uczucie obywatelskie nie mogło tu dopomóc, przeciwnie, mieszając się w samą opisowość, z natury swej niezgodną z ro-

dzajem talentu Sępa, utrudniało ją tylko do nieskończoności i zrodziło tę niejasność, to zawikłanie, którem się te pieśni odznaczają. Następna za to VII, poświęcona „*Stefanowi Batoremu*", daleko więcej wykończona co do formy, odznacza się rzeczywiście uczuciem. Sęp uwielbia Batorego z tego powodu głównie, że:

Gdy moc błąd wziął bezbożny, sam się oparł, iż nie
Zgasła powszechna wiara.

Pieśń VIII-ma jest najwyraźniejszym objawem moralno-filozoficznego kierunku, w jakim pisał Sęp. Nosi ona tytuł: „*Iż rozum człowiekowi potrzebniejszy, niż skarby.*" W początku pieśni mówi autor o bogactwie, twierdząc, że ono samo przez się, jako rzecz martwa, nie jest ani szkodliwem, ani nieszkodliwem, a dopiero dobre lub złe jego użycie nadaje mu pewien charakter.

Daleko lepsza jest ostatnia IX: „*Iż próżne człowiecze staranie bez bożej pomocy.*" Poetyczne w niej porównanie żywota ludzkiego do łodzi. Autor w tej pieśni mówi o sobie. Łódź jego życia bieg-

nie bez wioseł, fala za falą popycha ją naprzód, a któż wie, kiedy i przy jakim brzegu się zatrzyma? To znowu następuje modlitwa. Autor nie chce być sternikiem nawet własnej łodzi; zamknięty w sobie, z oczyma utkwionemi w niebo, z harfą w ręku, spokojny śród burzy, woła do Pana:

Ty mię wieź, ty steruj sam; tak skończę bieg w cale.

Na tem kończą się pieśni Sępa. Lubo ogólnie słabsze są od sonetów, trzeba wyznać, że i w nich, obok rozlicznych usterek formy, pojawiają się tu i owdzie przebłyski prawdziwego talentu. Gdzie tylko poeta modli się, tam natchnienie unosi go w czarowną krainę poezyi, tam z wezbranej piersi płyną mu słowa gorące, serdeczne, tam wreszcie może nie jest artystą, ale jest wieszczem. Mozolna forma—oto największy grzech Sępa. Sam język, jako materyał, często nadzwyczaj bogaty i obfity, ale układ sprzeciwia się naturalności i prostocie.

Epitafia, epigramata i inne drobne wierszyki Sępa mniej zasługują na naszą

uwagę: z jednej strony, jako okolicznościowe, w niczem nie odnoszą się do samego autora, z drugiej, jako drobne, a także sztuczne, niewiele pouczają nas o jego talencie. Jest w nich gdzieniegdzie wiele delikatności uczucia, wiele tkliwości, ale są też i takie, które przesadą zakrawają na panegiryki epoki makaronicznej. Do najpiękniejszych liczymy „*Nagrobek jednej pannie*". Cztery początkowe wiersze tego nagrobka są zimne i przetkane mitologią, ale dalszy ciąg bardzo piękny. Wyrażenie np. takie:

Pytasz, przecz tak nadobny kwiateczek ku wiośnie,
Gdy drugie kwiatki rosną, znowu nie wyrośnie?

przyniosłoby zaszczyt każdemu poecie. Zakończenie, jakkolwiek jest tylko przekładem łacińskiego *sit ei terra levis*, także bardzo poetyczne:

Upuść na tę mogiłę, którą kroplę z oczy,
Niech go ziemia odwilży, nie tak twardo tłoczy.

„*Epitafium Rzymowi*" należy do najpiękniejszych przekładów, jakie istnieją w polskim języku. Jest to utwór kilkuna-

sto-wierszowy, a z przytoczonego tu ustępu czytelnicy będą w stanie ocenić jego piękności.

To miasto, świat zwalczywszy, i siebie zwalczyło,
By nic niezwalczonego od niego nie było.
Dziś w Rzymie zwyciężonym Rzym niezwyciężony
(To jest ciało w swym cieniu) leży pogrzebiony.
Wszystko się w nim zmieniło, sam trwa prócz odmiany
Tyber, z piaskiem do morza, co bieży zmieszany.

Do więcej obszernych, przy końcu zbioru, należy pieśń: „*Pannie Jadwidze Tarłównie* (*potem wojewodzinie ruskiej*) *k'woli*". Przyznajemy, że z wielką radością wyczytaliśmy tytuł tej pieśni, sądząc, że w jej słowach dopatrzymy się uderzeń serca autora nietylko dla religii i nieba. Dziś wydaje nam się rzeczą niepodobną, iżby młodemu poecie choć czasem nie przesunęła się przez oczy i serce jej czarowna postać dziewicza, żeby choć czasem nie wyrwały mu się z ust słowa, opiewające najpiękniejsze z uczuć, uczucie miłości. Jednak, jak w całych naszych dziejach, tak i w pisarzach przeszłości, brak prawie zupełny elementów erotycznych. Na Zachodzie brzmią pieśni trubadurów i tru-

werów, nocą, gdy księżyc oświecił mury zamkowe, w niezmąconej ciszy pieśń minesingera, tajemnicza a smutna, cicha a namiętna, razem ze szmerem liści, z wonią kwiatów — unosi się ku otwartym oknom komnat dziewiczych. Na kanałach weneckich sunie gondola, pod pałacami dożów słychać dźwięki barkaroli i szmer westchnień i pocałunków — zda się, samo powietrze oddycha miłością, rozkoszą, pieszczotą. U nas, gdy na chwilę zcichnie wrzawa, lub ustaną pożogi wojen, razem z jękiem dzwonów wawelskich unosi się ku niebu to poważny chorał, to samotna pieśń religijna, rodzinna, byle nie erotyczna. Z tego zapewne wynika, że pomimo całej dramatyczności naszych dziejów, jednostkom brak dramatyczności. Zasadą każdego dramatu jest namiętność, a im więcej ona jest ludzką, rzekłbym indywidualną, tem więcej nadaje się do dramatu, bo tem więcej przeciwstawia jednostkę ogółowi, tem więcej nosi w sobie zarodów kolizyi i katastrofy.

Otóż eros, będąc ze wszystkich najwięcej indywidualnem uczuciem, jest bardzo

ważnym pierwiastkiem dramatycznym w życiu człowieka. Są to prawdziwe próby ogniowe: jedni w nich osmalają pióra, drudzy wychodzą brylantami najczystszej wody. Ileżby to światła rzuciła na charakter i utwory Sępa, choćby najkrótsza wiadomość o dziejach jego serca! Dlatego z taką radością wyczytaliśmy tytuł pieśni śpiewanej: „*Pannie Jadwidze k'woli*". Ani w niej jednak, ani w następnych, nie natrafiliśmy na nic podobnego. Są wprawdzie w wierszyku ostatnim, zatytułowanym poprostu „*Pieśń*", słowa, mogące naprowadzić na domysł, że i w życiu Szarzyńskiego były chwile, w których serce dopominało się o swoje prawa. Pieśń ta, opiewająca Afrodytę, ma, jedna ze wszystkich, dytyrambiczny charakter. Ostatnia strofka, która nam nasunęła powyższe słowa, jest taka:

Jeśli jest cnota chwały godna wszędzie,
Tedy ma lutnia ciebie sławić będzie
I wiersz mój śpiewać, to jest tobie k'woli
Serce mnie boli.

Kraszewski, oceniając ową pieśń, pannie Jadwidze Tarłównie k'woli śpiewaną,

w te słowa o niej mówi: „Epitafium pannie Jadwidze Tarłównie, pełne mitologicznych przypomnień, zupełnie zda się chybione i niestosowne, zwłaszcza początek, po którymby się nigdy nagrobka spodziewać nie można." Co prawda, to i z końca zarówno trudno spodziewać się nagrobka, gdyż pieśń ta wcale nim nie jest. Już sam tytuł: „*Pannie Jadwidze Tarłównie (potem wojewodzinie ruskiej)*" dowodzi, że autor za życia Tarłówny ją śpiewał. Słowa „potem wojewodzinie ruskiej" zapewne dodał brat jego, Jakób, co potwierdzają także cztery ostatnie wiersze tej pieśni:

Ozdobo ziemie! Szczęśliwy, szczęśliwy,
Komu cię Pan Bóg naznaczył życzliwy,
Komu cię Hymen słowy statecznemi
I pochodniami połączy wiecznemi.

Jestże to nagrobek?

Kończy zbiór poezyi Sępa kilka krótkich napisów łacińskich, w niczem niewyświecających talentu autora. Najsilniejszym z nich jest wiersz „*Na obraz Herodiady z głową św. Jana.*" Prócz tych istnieje jeszcze w dziełku Piotrkowity

wierszyk Szarzyńskiego, „*na herb panów Kostków*".

Na tem zakończamy i my naszą pracę o Mikołaju Sępie Szarzyńskim. Trzymaliśmy się dlatego w jej przebiegu drogi dedukcyjnej, że indukcya (pominąwszy konieczne przytem odwrócenie uwagi od zewnętrznej strony poezyi) wykazałaby tylko jako najogólniejszy rezultat religijność Sępa, która i tak z pierwszego wejrzenia daje się dostrzec.

W części historycznej naszej pracy zmuszeni bylibyśmy prędzej lub później przejść z ogółu historycznego do Sępa, jako pojedynczego objawu tegoż ogółu. Gdybyśmy wreszcie upatrzyli podobieństwo między utworami jego, a którąkolwiek ze szkół ówczesnych, niezawodnie staralibyśmy się to podobieństwo wykazać drogą indukcyi; z zebranych jednak przez nas szczegółów, nic podobnego na myśl się nie nasuwa. Może gdybyśmy mieli wszystkie zaginione utwory Sępa, droga pracy naszej nad nim i rezultaty jej byłyby inne. Dziś, po wy-

tknięciu zalet i wad jego, przytoczymy chyba, jako ostatni wniosek, słowa kroniki Bielskiego: „by był doszedł lat swych, byłby był z niego poeta znamienity polski.”

Kasper Miaskowski.

KASPER MIASKOWSKI.

(Studyum literackie).

Życiorysy Kaspra Miaskowskiego aż do r. 1862 wszędzie były głoszone fałszywie. W tym dopiero czasie Józef Przyborowski z aktów ziemskich kościańskich i poznańskich, zebrawszy pewne już, bo urzędowe szczegóły, tyczące się samego poety i jego rodziny, ogłosił je w „Tygodniku Poznańskim" za r. 1862. Do tego tedy źródła odsyłamy czytelników, a sami przystępujemy wprost do ocenienia Miaskowskiego jako poety, przytaczając kilka tylko dat biograficznych.

Urodził się Miaskowski 1549 roku we wsi Smogorzewie, w dzisiejszem W. Ks. Poznańskiem, z ojca Jana, właściciela tejże wsi, i matki Zofii Chełkowskiej; jak jednak płynęła jego młodość, na to nigdzie niema wskazówek. Prawdopodobne jest przypuszczenie Rymarkiewicza, że kształcił się w klasztorze w Lubiniu, a później w akademii lubrańskiej. Ożeniwszy się w 40 roku życia z Zofią Szczodrowską, skutkiem kłopotów majątkowych ustąpić musiał później z dziedzicznej swej wsi Smogorzewa i niepowodzenia te, jak się zdaje, przyśpieszyły zgon poety. Umarł 22 kwietnia 1622 r. Zwłoki jego złożono w kościele parafialnym w Strzelczu i uczczono pomnikiem, do dziś dnia istniejącym.

Rytmy Miaskowskiego najogólniej można podzielić na świeckie i religijne. Pomimo kłopotów i trudów codziennego żywota mało który z naszych poetów, tyle co Miaskowski, baczył na sprawy publiczne i tyle im rozlicznych utworów poświęcił.

Za czasów Zygmunta III (do których cała niemal działalność literacka Miaskow-

skiego się odnosi) niepodobna prawie było pozostać obojętnym widzem walki, jaka się na polu religijnem i politycznem objawiała. Z jednej strony świetne powodzenia militarne, z drugiej gorączkowe spory różnowierców z katolikami porywały za sobą poetę, zmuszając go do czynnego występowania w rozlicznych hymnach, trenach, dyalogach i apologiach. Zarzucają powszechnie Miaskowskiemu, że w świeckiej części swych rytmów jest więcej mówcą niż poetą; ależ inaczej być nie mogło, trzeba było bowiem nietylko do uczucia, ale i do przekonania ludzi przemawiać. Zresztą w utworach polemicznych, choćby największego talentu, zawsze musi przedewszystkiem chodzić o myśl, nie o uczucie; fantazya nie ma tu pola, a główną rzeczą jest siła wyrażenia, dobitność i jasność—przymioty, z konieczności wchodzące w zakres wymowy. W każdym razie Miaskowski, jako człowiek i jako obywatel, najwyraźniej w części świeckiej rytmów się uwydatnia. Szczegółowiej dadzą się one podzielić na polemiczne, panegiryczne i prywatne, tyczące się życia

i stosunków poety. Pierwsze z natury rzeczy mają w sobie nieco satyrycznego pierwiastku, chociaż nigdzie w wyraźnej formie satyry nie występują. Odnoszą się one głównie do rokoszu Zebrzydowskiego.

Naturalnie nie mógł i Miaskowski pozostać nieczynnym świadkiem tej walki. Jako gorliwy katolik i spokojny obywatel stanął po stronie króla, nie był jednak ani na chwilę ślepym jego wielbicielem; owszem, widział wszystkie nadużycia i niedołęstwo władzy. Niemniej jednak te „wnętrzne wrzody" chciał leczyć za pomocą prawdziwego wyrazu woli ogółu — sejmu, nie zbrojną dłonią malkontentów. Piękne i jasno malujące jego stanowisko są słowa zawarte w „*Dyalogu o zjeździe jędrzejowskim*", gdzie gospodarz mówi do swego gościa:

Prawda to szczera: bo jeśli rogi
Wyniosła zwierzchność, więc to bez trwogi
Pogładzić było heblem domowym,
Nie na gwałt trąbiąc, zwyczajem nowym.

Nie wiem, skąd się wzięła opinia o Miaskowskim, że był fanatycznym zwolenni-

kiem i obrońcą wszystkich spraw królewskich. Przytoczone przez nas jego słowa już czego innego dowodzą. Nie cierpiał rokoszu i rokoszan, a zresztą, jako katolik, nie mógł sprzyjać różnowiercom i wady dworu widział doskonale. W „*Apologii na paskwil przeciwko K. J. M., nazbyt bystrze i wszetecznie pisany*" mówi:

Usnął Noe, ciężki winem,
A więc ty złym masz być synem,
Uchylając z łona szaty
I śmiech czyniąc między braty?

Każdy przyzna, że w tych słowach nietylko pochlebstwa, ale nawet potakiwania sprawom dworskim nie znajdzie. Słowa „Usnął Noe, ciężki winem" są poprostu przyganą; znaczą, że dwór zapomniał o dobru społecznem. Miaskowski wierzy jednak w poprawę dotychczasowych błędów królewskich, bo dalej nieco, wspominając o powtórnem ożenieniu się króla, mówi do autora paszkwilu:

Puść oko na Konstantyna,
Co żonę, co zabił syna,
Przecie kwitnie on w pamięci,
Bo upadłszy, wstają święci.

O rokoszanach zaś dodaje:

Rybitwi to, co węgorze
Łowiąc, mącą w brzegu morze.

Przyznaje jednak, iż niektóre z punktów egzorbitancyi mogą mieć słuszność, ale sądzi, że król uczyni im zadość:

Jedno zdrowem wejrzy okiem
W ich dowody przed wyrokiem.

Nakoniec widzi radę w sejmie:

Sejm wszystkiemu plac w koronie,
A ci knują coś na stronie.

To słowo „sejm" jest dla autora wyznaniem wiary politycznej. Trzeźwe, jak na ów czas, stanowisko, łatwo bowiem mógł popaść w liczbę zapamiętałych regalistów, zwłaszcza że pojęcia religijne ciągnęły ku dworowi, jako ku najgorliwszemu tychże zasad obrońcy. Należy wyznać na niekorzyść Miaskowskiego, że może nie umiał odróżnić pojęcia obywatelstwa od katolicyzmu i nieraz mieszał je ze sobą, może nawet pochwalał w duszy postępowanie dworu z różnowiercami; ale jako obywatelowi nie mogła mu się podo-

bać dworska polityka na zewnątrz, a także sam skład przybroczników królewskich razić go musiał. Owo forytowanie cudzoziemców, tacy Wraderowie, Jungi, takie panny Urszule i tym podobne indywidua, jakich pełno było na dworze, oburzały na siebie większą część szlachty, co sprawiło, że nawet o gardła niektórych cudzoziemców upominano się na rokoszu. Ten niesmak szlachty podzielał i Miaskowski i dlatego zapewne z takiem uwielbieniem wspominał Zamojskiego, mimo że stał na czele opozycyi przeciw dworowi.

Taka barwa świadczy zarazem i o charakterze samodzielnym poety, nie wypływa bowiem z obojętności. Jedno tylko mogło było zeń zrobić zaciętego regalistę, to jest gdyby rokosz wystąpił wyłącznie z pobudek religijnych; że jednak obie strony godziły w jedno, dobro publiczne za jedyny cel sobie naznaczając, wybrał złe mniejsze i nie hołdując wyłącznie dworowi, stanął jednakże po jego stronie. Widział doskonale, co za następstwa mogłoby mieć powodzenie rokoszu, gdyby po usunięciu króla przyszło znów do elekcyi

i zwykłych przytem rozruchów. Wobec ciągłych wojen postronnych i ustawicznej obawy przed Turkami, najgorsza nawet władza, reprezentująca jaki ślad, lepszą była istotnie, niż rozruch, choćby w imię najpiękniejszych idei podniesiony.

Głównie też w pierwszych utworach przeciw rokoszowi zwraca Miaskowski uwagę na niebezpieczeństwo od Turcyi. Więcej tu próśb i zaklęć, niż krytyki i szyderstwa. Ogólny nastrój tych utworów — wysoki i pełen uczucia, ukazuje wichrzycielom przyszłe skutki ich zaślepienia. Poeta odwołuje się do przeszłości, do wspomnień sławy, zaklina niemal ze łzami, by baczyć na zagrożone prowincye, wreszcie lamentuje nad ogólnym stanem kraju.

Taki charakter noszą trzy pierwsze utwory: „*Nenia na rozruch domowy*", „*Hor. Ode XII*" (przeróbka zastosowana do chwili) i „*Tren Rzeczypospolitej w nieszczęsne wojny domowe*". Szczególniej ostatni odznacza się wymową i rzewnością, jak np. następne słowa do sprawców rozruchu:

A wy zaś, własne tak plądrując knieje,
Że dziś nie każdy niwy oracz sieje,
Ubogich płaczem uszy swe pastwicie,
Czego się zemści wielki Bóg sowicie.

„*Dyalog, albo rozmowa przyjacielska o zjeździe jędrzejowskim*" jest pięknym, w spokojnym tonie przeprowadzonym traktatem o agitującym się rokoszu. Gospodarz z gościem wzajem wypowiadają swoje zdania, pełne godności i umiarkowania, a wypowiadają je pysznym językiem Kochanowskiego. Obaj ubolewają nad rokoszem i, stawając po stronie królewskiej, wykazują niebezpieczeństwo wojen domowych. Naturalnie, przedmiot sam wyłącza tu fantazyę, głównemi zaś przymiotami tego utworu są rozsądek i wymowa; język przytem płynny, potoczysty, pełen dostojności i powagi stanowi niepoślednią a rzadką w Miaskowskim zaletę.

„*Epigramma na rokosz jędrzejowski*" zawiera tylko cztery wiersze, z których dwa wyjęte z poprzedniego dyalogu. Widać, autor uważał je za najsilniejsze.

Przytaczam w całości ów wierszyk:

Jędrzejów pierwej obrał Stefana,
Jędrzejów zasię wygania Pana.
Dziwna reguła w tym tam klasztorze,
Zgodliwa na mszy zła na nieszporze.

Ale w żadnym ze swych utworów tyle Miaskowski nie wylał żółci przeciw rokoszowi i rokoszanom, co w „*Apologii na paskwil przeciwko K. J. M. nazbyt bystrze i wszetecznie napisany*" Nie tyle tu apologii we właściwem znaczeniu, ile pocisków przeciw rozruchowi. Niektóre wiersze z tego utworu przytoczyliśmy już wyżej, ograniczymy się przeto na zacytowaniu tych kilku, które wybitniej cechują autora, jak np.:

Genewskie nam mieciąc kości,
Na ten rokosz zatrąbili,
By swój kaptur *) sposobili.

Nawpół do rokoszu odnosi się wiersz, zatytułowany „*Pugna Andabatorum*" **). Zniecierpliwiły poetę rozliczne paszkwile,

---

*) W czasie bezkrólewia bywały sądy, kapturowemi zwane.

**) Andabatorami zwano w Rzymie gladyatorów, walczących z zawiązanemi oczyma.

miotane na króla, których rzeczywiście mnóstwo wychodziło z pomiędzy różnowierców. Odpowiada tedy zarówno zjadliwie, wcale nie przebierając w wyrazach. Wartości poetyckiej, ani ciętego dowcipu niema tu wcale; wszystko zasadza się na grubiaństwach i wymysłach, jak zwykle w paszkwilach ówczesnych. Ale to bywało we zwyczaju, nawet polemiki nie rozumiano inaczej i najpoważniejsi ludzie kończyli spory, wymyślając sobie wzajem co dusza raczyła. Miaskowski mniej nawet niż inni skłonny był do paszkwilów, i chyba zupełnie przebrana miara w napadach na króla i jego wyznanie, mogła go skłonić do podobnego rodzaju odpowiedzi.

Cykl utworów, odnoszących się do rokoszu, zamyka: „*Post nebula Phoebus, albo polska pogoda po burzy domowej.*" Wszystko skończyło się, jak sobie życzył poeta. Rokosz umilkł, wygrał król, a z nim i katolicyzm; powszechna amnestya uśmierzyła umysły i nowych, jako dowód łaskawości i umiarkowania, zjednała dworowi przyjaciół. W radosne struny uderza w tej

pieśni Miaskowski i dźwięcznym językiem głosi wesołe Alleluja.

Witaj różany dniu po nocy wronej!

woła w uniesieniu i zwraca się z modlitwą dziękczynną do nieba. Piękne są słowa, jakiemi zaklina obywateli, aby na przyszłość nie popadali już w podobne zaślepienie:

Masz-li urazę, mów o nią uprzejmie
(Jako obyczaj niósł święty) na sejmie.

Z tego wszystkiego okazuje się, że kłopotliwe życie Miaskowskiego nie wyziębiło w nim serca na sprawy ogólniejsze. Wszystkie powodzenia lub klęski współobywateli uważał za swoje własne, i nie było niemal ani jednego ważniejszego wypadku, któregoby nie uczcił odpowiednim rymem. Życie rozpadło mu się między sprawy publiczne, modlitwę i pracę. Stronnictwo katolickie uważało go za jednego z dzielniejszych szermierzy, czego dowodzi przyjaźń i poważanie, jakiemi zaszczycali go biskupi i rozmaici dostojnicy kościoła. Pragnął Miaskowski

jedności religijnej, uważając ją błędnie za najlepszą spójnię państwową; ale opinię tę podzielali wszyscy spółcześni, boć zapewne i różnowiercy chcieli kosztem innych swoje zasady rozszerzać. Zdawało się, że jedność religijna dopełni rozwoju politycznego, ugruntuje jego siłę i długotrwałość. Gdyby sąd dziejowy miał być wyłącznie ze względu na rezultaty dawany, niezawodnie padłby wyrok potępiający na podobne usiłowania; należy jednak uwzględnić dobrą wiarę ludzi, działających w imię tej jedności, która zresztą przy dzisiejszych dopiero pojęciach ani jest wymagalną, ani potrzebną. Wówczas istotnie państwo musiało się o nią starać, bo, jak widzimy, nigdzie rozliczne wyznania nie mogły znaleźć odpowiedniego *modus vivendi* między sobą. Gdzieniegdzie zwyciężyła reforma, gdzieniegdzie dawny kościół pozostał panującym, a długoletnie dopiero doświadczenie miało nauczyć ludzi, że między interesami świeckiemi a religijnemi taka zachodzi różnica, iż zgoda pierwszych nic nie cierpi na odrębności drugich. Łatwo byłoby, wziąw-

szy takie utwory polemiczne Miaskowskiego, jak: „*Do Macieja Rosentretera, hardego i głupiego ministra*", „*List Marcina Lutra z piekła do swoich*", lub „*Na zbór łysy w Poznaniu Epigramma*"—łatwo, powiadam, okrzyczeć go za człowieka ciasnych wyobrażeń, nietoleranta, sekciarza i t. p. Ale pamiętajmy, że i strona przeciwna nieuprzejmiej odzywała się o ludziach dawnych zasad, że i różnowierstwo wcale nie odznaczało się tolerancyą, że nie przebierało w środkach, a gdzie mogło, oddawało przeciwnikom wet za wet. Nie można więc bezwzględnie potępiać stronników katolicyzmu, a z niemi i Miaskowskiego. Inna rzecz co do jezuitów, tych dawno potępiły dzieje, jako takich, co w samolubnych, korporacyjnych widokach, sprowadzili dzikość i ciemnotę wyobrażeń, dziwactwo, egoizm i prywatę. Jeżeli zdołali jednak stać się wyrazem stronnictwa katolickiego, to tylko z tego powodu, że początkowo zupełnie różne od późniejszych zdawali się mieć cele i że istotnie wydali z pomiędzy siebie kilka nader celujących zdolności. Miaskowski nie był

ani wychowańcem, ani zwolennikiem jezuitów, kto wie nawet, czy im nie wyrzucał pocichu zbytniego opanowania umysłu królewskiego. Wprawdzie niema na to dowodów w żadnym z jego utworów, ale można przypuszczać, że jako miłującemu dobro publiczne mogła mu się nie podobać niezwykła przewaga pewnej pojedynczej korporacyi, która nieraz króla w sprzeczności z sejmami stawiała.

Teraz kilka słów o Miaskowskim, jako o poecie panegirycznym.

Do pojęcia panegiryk, nauczyliśmy się przywiązywać znaczenie nizkiego i przesadzonego pochlebstwa; tymczasem tak nie jest. Nazwa ta, od łacińskiego *panegyricus*, a greckiego πανηγυρικός pochodząca, znaczyła mowę pochwalną i nic więcej, mogła więc zarówno oznaczać uczczenie zasługi, jak i pochlebstwo. Nie sam rodzaj poezyi, ale wartość poety jako człowieka wyrokowała o znaczeniu moralnem utworu. To też jeżeli nazwaliśmy Miaskowskiego poetą panegirycznym, niema to więcej oznaczać, jak tylko rodzaj poezyi, który między innemi uprawiał.

Bliższe dopiero rozpatrzenie samych utworów pokaże nam, do jakich panegirystów liczyć go należy.

Do rodzaju panegirycznego zaliczyłem i te utwory naszego poety, które, chwaląc nie osoby, ale pewne fakty, w szczegółowym podziale gdzieindziej miejsca znaleźć-by nie mogły. Są to wiersze, opiewające rozmaite ekspedycye militarne, dyplomatyczne, rozliczne komisye poselskie, sejmy, agitujące się po myśli poety i t. p. Naturalnie, poeta nie szczędzi tu pochwał, duma prawdziwie obywatelska ożywia go i unosi nieraz zbyt daleko w porównywaniu faktów; ale uczucie i żywy interes, z jakim mówi o dokonanych czynach, nadają tym utworom pewne ciepło i żywotność, daleką od dzikich pochwał późniejszych chwalców. Wprawdzie i tu tło mitologiczne obrazów nadaje nieraz dykcyi pozór nadętości, śmiesznie wyglądają nazwiska na „ski" lub „wicz", idące za pan brat z bogami Grecyi; ale to zdawało się ówczesnym poetom koniecznym elementem poezyi i jeśli gdzie, to w panegiryzmie ważną musiało zająć rolę.

W każdym razie panegiryzm, o jakim tu mowa, był w zasadzie szczerem wylaniem uczucia i jako taki nie mógł przynosić ujmy ani epoce, ani poecie. Na nieszczęście, większość utworów Miaskowskiego odnosi się do pewnych osobistości i niezawsze istotnem uwielbieniem poety wytłumaczyć się może.

Chyliła się za Zygmunta III do upadku literatura polska, a chyliła się raz dlatego, że już posiew jezuicki zaczął pierwsze plony wydawać; powtóre, że pewne rody, nabrawszy niesłychanej przewagi w kraju, stawały się korporacyami, gromadzącemi wokół siebie zdolności i talenty. Zamiast ogólnego interesu, wspólnego wszystkim, wystąpiły partye, a naturalnie i literatura nie mogła w takim stanie rzeczy oddychać piersiami całego narodu, lecz przybrawszy barwę parcyalną, zeszła początkowo na chwalczynię naczelników stronnictw, następnie zaś na prostą służebnicę osób prywatnych. Cała jej bezsensowność późniejsza polegała na małości przedmiotów. Rozmaite prywatne osoby podnoszono do znaczenia bohaterów, a ich

czyny do rzędu europejskich faktów. Jaka treść, taka forma. Język tedy ciemny, jak noc, a sztuczny, stał się godnym przedmiotów, które opiewał. Znane to są rzeczy. Ten kierunek zaczął wyraźnie występować pod koniec panowania Zygmunta III-go. Powoli szczerość i złota czystość wyobrażeń poetyckich zacierała się w umysłach, patrzących na świat dworackiemi oczyma poetów, a im wyraźniej w łonie społeczeństwa występowały cele egoistyczne, tem więcej poczucie poetyczne jęło się krzywić, karleć, aż wreszcie na jego miejsce wystąpiło pochlebstwo, ubrane w szatę dziwacznej i zimnej erudycyi.

Rozpatrując z uwagą pisma Miaskowskiego, nie można nie dostrzec, że i jego, mimo całego wrodzonego mu poczucia obywatelskiego, absorbują już cokolwiek zanadto pewne osobistości. Kierunek to czysto późniejszy.

Istnieje w tem jeszcze pewna miara, ale zawsze jest to pierwszy krok ku upadkowi. Można już w poecie dostrzec śla-

dy dworowania. Pan Herburt np., siedząc w kozie po niefortunnej potrzebie guzowskiej, napisał gwoli własnemu pocieszeniu „*Gadkę Fortuny z Cnotą*", na co Miaskowski odpowiedział swoim „*Herkulesem niecierpliwym*". Jest to dyalog, w którym występują Merkuryusz i Apollo. Pierwszy, ujrzawszy pana Herburta w kozie, pyta, ktoby to był i przypuszcza, że to ów mąż

> ..... co lwa zewlekł z skóry,
> Co bił ogromne wieprze, byki, smoki
> I skrzepł mu olbrzym, gdy go zdjął za boki.

Jednem słowem, przypuszcza, że to Herkules. Apollo wątpi (zresztą bardzo słusznie), ale natychmiast powiada, że więzień wydaje mu się być kimś jeszcze znakomitszym i właśnie dlatego domyśla się w nim... Herburta! Dalszy ciąg rozmowy idzie o tem, jako Herkules dał się usidlić Omfalii, jako folgował białogłowom, a potrochu i rozpuście, a pan Herburt nie — z czego wniosek, że ten ostatni wyższy jest od doryckiego bohatera.

Pochlebstwo jest tu tem grubsze,

że Herburt był zaciętym rokoszaninem. Wprawdzie w „*Rozmowie Fortuny z Cnotą*" rehabilitował się z przeszłości, a zupełny żal objawił w liście, pisanym do króla r. 1613 „na konfederackim sejmie, co go ino trzy niedziele były". Możnaby tedy tłumaczyć Miaskowskiego, że o nawróconym już Herburcie pisał, ale w każdym razie ta uniżoność i zmienność ostatniego bynajmniej nie dowodziła w nim Heraklesowych przymiotów.

Gdzieindziej znów w zupełnie już panegirycznym sensie woła poeta:

Herburcie wielki, mojej słońce Muzy! i t. d.

Do większych utworów panegirycznych należy „*Łódź Opaleńska*", wiersz pisany na uczczenie wjazdu Opaleńskiego na dyecezyę poznańską. Był nawet wiersz ten osobno drukowany. Mimo pochwał i mitologii, znać tu godność osobistą, jest pewien rodzaj powagi, wyłączający płaszczenie się. Poeta przesadza w wielu miejscach, ale gdzieniegdzie poucza nawiasem biskupa, jakim ma być, jeżeli chce zyskać miłość i cześć u ludzi. Za to, ze względu na ję-

zyk, utwór ten przypomina czasy późniejsze. Dziwna zawiłość i pretensyonalność dykcyi, a nawet sam układ zbliżają go do epoki upadku. „*Ecloga na wjazd jaśnie wielebnego pana, jego mości ks. Wawrzyńca Gembickiego*", jest panegirykiem pierwszej wody, prowadzonym w formie dyalogu przez osoby mitologiczne. Tyrsus i Amintas rozmawiają o wjeździe, przesadzając się na zimne pochwały biskupa. Już w samej formie utworu leży dziwactwo. Mało gdzie tak jak tu, przebiera miarę Miaskowski. Pomimo że tytuł objaśnia, o czem będzie mowa w dalszym ciągu, poematu niepodobna od pierwszego razu zrozumieć, tak dalece greckie akcesorya przeważają i zaciemniają ogół rzeczy. Jest to naczysto w wergiliańską formę eklogi wrzucona treść chrześciańska i współczesna; koloryt, porównania i wszystkie cechy zewnętrzne pozostają Wergiliuszowe. Własnością autora jest chyba naciąganie pojęć wprost przeciwnych.

Nie w tem jednak rzecz, czy i ile ma owa ekloga wartości poetycznej; chodzi głównie o to, że tu już Miaskowski wystę-

puje, jako hołdujący tyle zgubnemu zwrotowi ducha poetycznego. Mimo takich wzorów, jakie miał w Kochanowskim, a bliżej jeszcze w Symonidesie, mimo że uwielbiał ich i pilnie studyował, nie mógł się oprzeć nowemu prądowi. Miaskowskiego stanowisko jest więc, jak widzimy, graniczne: jedną stroną twarzy patrzy w epokę złotą, na drugiej, obróconej w przyszłość, nosi już nieznaczne ślady zepsucia i choć w większej części swych utworów do czasów Kochanowskiego należy, daje jednak świadectwo, jak ogólny stan społeczeństwa wypiętnować się musi na każdym, choćby najsamodzielniejszym umyśle.

W tym samym rodzaju, co powyższe utwory, jest wiersz „*Na śmierć księdza Bernarda Maciejowskiego*" i dyalog „*O księdzu Kasprze Lindenerze*". Tu także zaliczam wiersze okolicznościowe, pisane na śluby, wesela lub pogrzeby sąsiedniej szlachty. Różnią się one jednak tem od późniejszych panegiryków, że poeta nie występuje w nich jako urzędowy chwalca, ale raczej jako sąsiad lub przyjaciel niesie rymy sąsiadom lub przyjaciołom. Pochwał nie

szczędzi, ale w śmieszność nie popada nigdzie. Jak powiedzieliśmy, zrobił dopiero pierwszy krok na tej drodze.

Pomijając rozmaite drobne wierszyki, odnoszące się do znajomych i przyjaciół poety, a nawet i do życia domowego, miejsc lub drobnych wypadków, musimy jednak zwrócić uwagę na wiersz napisany z okoliczności opuszczenia Włoszczonowa na Mazurach, gdzie Miaskowski od r. 1603 do 1607 przebywał. Śliczny to utwór, pełen rzewności, owiany mglistym urokiem tęsknoty. Poeta żegna i nizki domek, w którym mu cicho płynęło życie, i stawki, i ogrody, i lichy wirydarz, po którym chodząc, układał pieśni, i nakoniec sąsiadów, duchownych i lud prosty. Dużo zacności ziemiańskiej przebija tu z każdego wiersza, a lubo całość nie jest wolna od mitologii, nie razi to jednak, bo te pojęcia bywały u ówczesnych poetów niemal z mlekiem wessane i tylko zbytnie przebranie miary może obniżać wartość podobnych utworów. „*Waleta Włoszczonowska*", trzymana w tonie spokojnym, prawie rezyg-

nacyjnym, pozostanie zawsze jedną z perełek sielskiej liryki polskiej.

Cytujemy kilka strof:

Żegnam poddane rzewliwe rzewliwy,
Przeciwko którym, jeślim nie pierzchliwy,
Anim był ciężki ornym wołom w pługu,
Uchodząc długu.

Żegnam cię Rylski, mój poczciwy Stachu,
W któregom jadał często ja chleb gmachu,
Bądź to wezwany do twoich więc gości
Z całej miłości.

Bądź żebym płód ci z nieba darowany
W pieluszkach doniósł do zbawiennej wanny
I odniósł śliczne matce zaś na łono
Dzieciątko ono.

Żegnam i ciebie, gąbiński kościele,
Kędym nabożnych widział ludzi wiele
I słyszał w niebo przy ofierze drżący
Głos ich gorący.

Wszystko, cośmy dotąd o Miaskowskim powiedzieli, odnosi się więcej do ducha jego utworów, niż do ich wartości poetyckiej. Zdanie nasze w tym przedmiocie wypowiemy na następnych kartach, przy ocenie utworów jego religijnych. Natomiast zwracamy uwagę czytelnika, że żaden niezawodnie z poetów ówczesnych

tak doskonale nie odbija swego czasu, jak Miaskowski. Zacząwszy od spraw politycznych, dotyczących całego ogółu, aż do prywatnych stosunków blizkich mu osób, wszystko znajdowało współczucie lub niechęć w jego sercu, a słowa pochwały lub nagany w ustach. Epoka owa, pełna świetnych wspomnień, a jednak chyląca się do upadku, odbija się tem wyraźniej w Miaskowskim, że i jego działalność literacka ma prawie podobne znaczenie, jako faza przejściowa do epoki makaronicznej.

Lecz o ile w wierszach politycznych zbytnie sadzenie się na wymowę i skłonność ku opiewaniu osób przypomina nam schyłek XVI-go wieku, o tyle utwory religijne Miaskowskiego stoją jeszcze na wysokości dopiero co minionych czasów. Są to najcenniejsze perły jego muzy. Natura ta spokojna; uczuciowa, łagodna, nie miota się w nich oburzeniem, nie unosi się gniewem, ale modli się lub rozpamiętywa. Strudzony kłopotami codziennego życia

zasiada w ganku swojego domku, mrucząc pacierz wieczorny i ze łzami wodzi oczyma po szarzejącym widnokręgu. Kto wie? może dzwonek kościelny w Gąbinie, może trzoda, wracająca z pola, może smutna pieśń ludowa lub senny bocian na gnieździe zwraca myśl jego ku Stwórcy. *Ave maris stella!* szepczą wówczas usta poety, a z serca poczyna mu płynąć nuta jednego z owych psalmów, o których to Herburt mówi, że chyba je anioł pisał.

Pieśni religijne Miaskowskiego i dlatego jeszcze górują nad innemi, że wysokie poczucie rytmiczności, owa, jeżeli rzec można, śpiewność jego, zbyt niestosowna nieraz dla przedmiotów treści zewnętrznej, tam, gdzie chodzi o podmiotowe wylanie uczuć jego duszy, dodaje jeszcze pieśniom miłej harmonii i uroku. Nie znam np. w pieśniach kościelnych polskich nic wdzięczniejszego, tak co do formy jak i treści, nad „*Jasłeczka nowonarodzonego Jezusa Boga Przedwiecznego* *). Pomi-

*) W wydaniu Bazylego Skalskiego: „*Kwiatki na potrząśnienie jasłeczek.*“

nąwszy sam układ metryczny, wybornie odpowiadający melodyi pieśni kolendowych, ileż naprzykład prostoty i ciepłego uczucia przebija się w następnych słowach:

O dziecię święte, małyby był Tobie
Salomonów, choć złoty,
Sławnej pałac roboty.

Tyś podłą stajnię gmach obrało Sobie,
Próżną chwałą świat chory
Niech się uczy pokory.

Porównaj tryumf na niebie wesoły
Z nowemi łzy na ziemi
I z pieluszki podłemi.

Ale gdy się to rozdzieli na poły,
Pieśń Boga czci przed wiekiem,
Płacz go czyni człowiekiem.

Czuli pasterze, wam naprzód zbawienną,
Skrytą w wieczności lesie,
Anioł nowinę niesie.

Pośpieszcież, niźli pochodnię jutrzenną,
Bystre słońce pogoni
I Panu się ukłoni.

W dalszym ciągu mówi, jako ono Dziecię ma wypowiedzieć kiedyś słowa wiary, miłości i nadziei, jako trzej królowie murzyńscy, idąc za gwiazdą, schy-

lają czarne głowy przed Jego majestatem. Potem następuje opis radości św. Józefa:

Ledwie się obrał staruszek sędziwy,
Co padłszy na kolana,
Bierze na łokcie Pana,
Całując, kropiąc łzami takie dziwy.

I śpiewa jako w białem łabędź pierzu:
Już umieram bezpiecznie,
Kiedy widzę, że wiecznie
Pan chce z krwią swoją trwać zawżdy w przymierzu.

Dziś trudniej zrozumieć owe uniesienia religijne, porywające niemal aż do zachwytu dusze ówczesnych poetów. Można jednak powiedzieć, że poezya religijna u nas bardzo licznie i przez najcelniejszych poetów była uprawiana. Jan Kochanowski pierwszy rozgłos zawdzięczał owemu wspaniałemu hymnowi religijnemu: „*Czegóż chcesz od nas Panie*"; Szarzyński przemodlił się całe życie; pisał poezye religijne Grochowski, pisali Rybińscy i t. d. Były to czasy uczucia religijnego, nie dziwna też, że w pieśniach pobożnych z owej epoki widać głębokie przejęcie się przedmiotem, że nie pół, ale

cała dusza wychyla się na świat z modlitwy, niby kwiat rozkwitły. Ginie nawet, jak to mamy dowód u Miaskowskiego, w takich razach charakter polemiczny lub krytyczny i to stanowi wdzięk największy. Nie idzie tu już o kościół, tylko o czyste uczucie religijne, nie paszkwil więc, ale pieśń natchniona, Dawidowa, płynie ku niebu. Miaskowski celuje tem właśnie, że jego utwory, tyczące się Boga, są wolne od wszelkiej myśli światowej. Żaden z naszych poetów nie dobierał tak prawdziwie nieziemskich barw i świateł. Są to pieśni do najwyższego stopnia idealne; samo w nich uczucie owinięte we mgłę słów, ani jednego pyłku ziemskiego. Przebija się w nich indywidualność marząca i smutna.

Różni się bardzo Miaskowski od Kochanowskiego, różni się także od Sępa. Kochanowski więcej podziwia Stwórcę; Szarzyński więcej się w nim zatapia i rozmyśla, autor „*Jasłeczek*", niby dziecię nieumiejące sobie zdać sprawy z wrażeń, kocha go tylko całą duszą. Pieśń Jana z Czarnolesia wspanialsza, a spokojniejsza

i świadomsza siebie; znać tu potężny talent, władający z wiedzą swemi środkami. Dusza wielka, czysta, jak łza, z pełną równowagą moralną, widzi wszędy błogi majestat Boży i chyląc przed nim czoło, czci go w równie wielkich słowach:

Kościół Cię nie ogarnie, wszędy pełno Ciebie.

Takiego, naprzykład, wyrażenia nigdzie nie znajdziesz u Miaskowskiego, jakkolwiek w wielu razach idzie za wielkim swym poprzednikiem. Możnaby powiedzieć, że stanowisko Miaskowskiego względem Boga było nierównie pokorniejsze, zresztą i w życiu był nieszczęśliwy, dlatego w modlitwach jego widać więcej tkliwości, przebija tam tęskna i prawdziwie dziecięca naiwność. Niema w nim także tego ognia, jakim odznaczają się utwory Grochowskiego. Łagodny śpiewak rzeczy boskich w dwuch głównie kierunkach rozwija uczucie; kierunkami temi są: modlitwa i rozpamiętywanie. Do pierwszego zaliczam także elegie. Jakkolwiek nie sądzę, aby porównywanie tych

pieśni z utworami Pindara*) mogło się na coś przydać, w każdym atoli razie należy przyznać im wysoki nastrój liryczny.

Do utworów, będących wyłącznie modlitwą, należą w powiększonem wydaniu Rossowskiego z roku 1622-go następujące: I. „*Antyfony adwentowe*" i „*Hymna na adwent*"; II. „*W dzień świąteczny do Ducha św.*"; III. „*Elegia pokutna*"; IV. „*Psalm szósty pokutny*"; V. „*Elegia pokutna do Najświętszej Panny i Matki*"; VI. „*Pacierz*", „*Pozdrowienie anielskie*" i „*Dekalog*", które to ostatnie razem całość stanowią.

Naturalnie, zgodnie z zakresem naszej pracy, wymieniamy tu tylko większe lub znakomitsze utwory, pomijając w szczegółowym rozbiorze i takie nawet, jak „*Antyfony adwentowe*" lub „*Hymna na adwent*". Są to wszystko krótkie pieśni kościelne, może do śpiewu dla ludu przeznaczone i dlatego odznaczające się głównie prostotą.

---

*) Patrz Maciejowskiego „Piśmiennictwo", gdzie autor się rozwodzi, jako pieśni Miaskowskiego niższe są od Pindarowych.

Pieśń „*W dzień świąteczny do Ducha św.*”, pisana była zapewne pod wrażeniem świeżo agitującego się rokoszu, na co naprowadzają następne strofki:

Sam ty uśmierzysz tak zgniewane morze,
Gdy wiatr domowy biały żagiel porze,
I piasek kotwi nie cierpi i wały
Pędzą na skały.

Jakkolwiek w przedostatniej zwrotce znajduje się wiersz:

Będziesz-li ty chciał i Mahomet pierzchnie,

nie można jednak wnosić, aby cały utwór powstał na intencyę wyprawy mołdawskiej lub chocimskiej, znajduje się bowiem już w wydaniu Bazylego Skalskiego, które wyszło w r. 1612-ym, zatem na kilkanaście lat wcześniej.

Największą zaletą tej pieśni jest częsty zresztą u Miaskowskiego polot fantazyi.

W „*Elegii pokutnej*” autor, jak ongi Dawid, wspomina na winy swoje, błagając przebaczenia. Bardzo jest artystyczny układ tej pieśni: przyciśnięty ogromem grzechów, poeta już prawie wątpi o przebaczeniu. agle Nna łysym wierzchu Gol-

goty spostrzega krzyż. Ów krzyż, zjawiający się w ostatniej chwili przed oczyma zwątpiałego poety, myśl to, zaiste, lubo często eksploatowana, zawsze jednak głęboko poetyczna. Podnoszą jeszcze wrażenie następne słowa, zwrócone do Chrystusa, które uważam za najpiękniejsze w tej pieśni:

Głowęś nakłonił, abyś mię całował,
Bym jedno za grzech serdecznie żałował;
Ręceś rozciągnął, abyś mię obłapił,
Bym jedno sam się do Ciebie pokwapił;
Że mię doczekasz, dałeś przybić nogi,
Abym do Ciebie przystąpił bez trwogi;
Żebym Ci ufał i sercéś otworzył,
Bym ja też jedno sercéć swe ukorzył.

Takie połączenie plastycznego opisu męki Chrystusowej z duchowemi jej skutkami, oprócz niezmiernie sympatycznego uroku, ma jeszcze zaletę wysokiej oryginalności.

Pominąwszy „*Psalm szósty pokutny*", jako mniej zasługujący na uwagę, przechodzimy do „*Elegii pokutnej na cześć Najświętszej Panny i Matki*". Jest to najdłuższy z religijnych, bo przeszło pięćset wierszy liczący poemat. Autor rozpatruje

całe życie Matki Boskiej i wszystko, co się z tem życiem łączy. Opowiadanie przeplata się modlitwą. Piękny i szeroko malowany jest tu obraz Wniebowzięcia Najświętszej Panny, język jednak trudny, mnóstwo nazw biblijnych i niejasność wysłowienia odbierają utworowi temu w oczach dzisiejszego czytelnika wiele powabu. Wadą także jest brak jednolitości w treści i częste zbaczanie od przedmiotu. Poeta drobiazgowo maluje narodzenie, młodość, sprawy i mękę Chrystusa, mówi o św. Józefie i o Maryi Magdalenie. Ma to wszystko niby wyjść na większą chwałę Matki Boskiej, podnosząc jej udział w sprawie odkupienia; ze względów artystycznych jednak, odrywając uwagę od głównego przedmiotu, psuje całość i grzebie treść pod masą często niepotrzebnych akcesoryów.

Jest to ogólna wada Miaskowskiego, że jak treść głównego przedmiotu poświęca ubocznym, wysuwającym mu się z toku myśli kwestyom, tak nieraz układ gramatyczny gwoli rytmicznemu zmienia. Rozpisuje się o tem i Rymarkiewicz, ale po-

ciesza się myślą, że wszyscy poeci owych czasów nie mieli jeszcze pojęcia o „wiązaniu obrazów w jasną architektoniczną całość." Zdaniu temu zaprzeczylibyśmy, przynajmniej odnośnie do Kochanowskiego, w którego utworach każde słowo wydaje nam się być konieczną, dopełniającą ogólnej budowy cegiełką.

W każdym razie Kasper Miaskowski więcej niż inni choruje na tę wadę i dlatego może krótsze jego wiersze, gdzie z natury rzeczy nie można się było uwodzić zbyt bujnym wpływem pojęć, o wiele celują nad innemi. Do takich krótkich, a celujących utworów zaliczam: „*Pacierz*", „*Pozdrowienie anielskie*", „*Credo*" i „*Dekalog*". Śliczne są to rzeczy, owiane dziwnie wdzięczną rezygnacyą, pełne cichej tęsknoty, a prawdziwe i serdeczne. Odznaczają się przytem niezwykłą łatwością języka i ozdobnem wyrażeniem. Kogóż, naprzykład, nie zajmie początek „*Pozdrowienia*", który tak brzmi:

Panno, bądź zdrowa!
Wiecznego słowa

Boś sama godna
I w łasce do dna
Brodzisz, o gwiazdo
Złota, gdy gniazdo
Różane w Tobie
Usłał Pan sobie.

Równie piękne są ustępy w pacierzu:

O Ojcze w niebie,
Niechaj brzmią Ciebie
Po wszystkie lata
Języki świata!
A Twoje skronie
W świętej koronie
Niech wszyscy znają
I upadają
Kolana obie,
Królu, ku Tobie.

Julian Bartoszewicz powiada o tych utworach, że godnie mogłyby się pomieścić w każdej polskiej książce do nabożeństwa. Nietylko zgadzamy się na to, ale sądzimy, że zastąpiłyby w nich z korzyścią wiele wierszowanych modlitw, po części zimnych, a po części nie mających sensu.

Do drugiego podziału w kierunku religijnym zaliczyliśmy pieśni, których charakterem jest pobożne rozpamiętywanie.

Pieśni te i liczbą i objętością znacznie przewyższają poprzednie.

Wspomnieliśmy już, o ile właśnie rozpamiętywanie przypadało najwięcej do charakteru Miaskowskiego. Jest to niby podwójna pociecha, jaką poeta rozświeca sobie mozolne a smętne ścieżki życia. Podwójna, mówimy, bo jeżeli w pieśniach radosnych, jak np. „*Jasłeczka*", „*Szopa zbawienia*" i t. p. niknie smutek poety wobec nadziei, to znowu boleść koi się wspomnieniem na męki, jakie wycierpiał Chrystus. Trzeba było mieć tyle wiary, co Miaskowski, żeby w tych odległych wspomnieniach tak utonąć całą duszą. Bywał jednak poeta wówczas szczęśliwy. Na skrzydłach zbudzonej miłością wyobraźni biegł aż do owej Szopy zbawienia, gdzie dziecię leżało na wiązce siana. Gwiazda uczucia świeciła mu, jak niegdyś królom arabskim, a przestrzeń i czas nikły, zwyciężone mocą fantazyi. Rzekłbyś, że był tam, że widział Dziecię, pieścił je i płakał nad niem z radości.

Z jakąż niewypowiedzianą miłością za-

chwyca się Dziecięciem, naprzykład, w następnych słowach:

Pilne po nim oko chodzi,
Które każdy członek wodzi,
Dziwnie śliczny. Tak liliją
W jeden z różą wieniec wiją.

Złoty tenże włos kręcony,
Kędzierzawy, wierzch toczony,
Oczy obie by rubiny,
Zadziwiły cherubiny.

Malowane a jagody *)
Właśnie jako znak pogody,
Rumiane nam słońce daje
Wieczór, albo gdy dzień wstaje.

Nad purpurę śliczne wargi,
Która zdobi perskie targi,
Piersi mlekiem, rączki śniegiem,
A nóżki chcą chodzić biegiem.

„*Rotuły na narodzenie Syna Bożego*", dedykowane Wawrzyńcowi Gembickiemu (w. kanclerzowi), jedynym są poematem religijnym, gdzie osoby i nazwy mitologiczne nietylko nie psują całości, ale nawet wiele jej wdzięku dodają. Muzy, dowiedziawszy się o narodzeniu Chrystusa,

*) Jest to przekładnia właściwa Miaskowskiemu.

biegną do Betleem i nad jego kolebką śpiewają „*Rotuły*". Piękna to myśl, bo raz wyobraża pogaństwo, składające cześć nowej nauce, a powtóre muzy, jako przedstawicielki sztuk pięknych, u kolebki Chrystusa są niejako symbolem przyszłej Jego chwały. Ostatnia pieśń w „*Rotułach*", czyli śpiew Kaliope, jest przeróbką z Eklogi IV Wergiliusza, do czego i sam autor się przyznaje. Przeróbka jednak w wielu miejscach zakrawa na dosłowne tłumaczenie.

Tak np. od wiersza 32 słowa Kaliope:

A skoro dojdziesz bohaterów chwały
I weźmiesz z łukiem ojca twego strzały,
Powoli biały role kłos odzieje,
Jagoda ciernie, miodem dąb spotnieje.

Chciwości przecie dawny znak zostanie,
Bo i pruć wałów okręt nie przestanie,
I w koło grodów pójdzie mur czerwony,
I ostrym krojem suć będą zagony.

są ścisłym, choć pięknym, przekładem ustępu z Wergiliusza:

„*At simul heroum laudes et facta parentis*" etc. Pomimo to reszta pieśni w „*Ro-*

tułach" i sam ich pomysł są inwencyi Miaskowskiego, a rozmaitość myśli, bogactwo w układzie metrycznym, żywe uczucie i fantazya zawsze zapewniają im niepoślednie miejsce między poematami religijnemi naszej literatury w XVI i XVII stuleciu.

„*Historya na godziny kościelne rozdzielona gorzkiej męki i okrutnej śmierci Boga wcielonego Jezusa Pana*" jest całym poematem, którego pojedyncze ustępy tytułowane są: *Jutrznia*, *Godzina pierwsza*, *trzecia*, *szósta*, *dziewiąta*, *Nieszpór*, *Kompleta* i *Altera autem die*. Opisowy charakter nie wyłącza tu wcale uczucia oburzenia, żalu, litości lub zgrozy, które poeta wypowiada przez usta przytomnych męce Chrystusowej osób. Szczególniej skargi Maryi Matki i Maryi Magdaleny doskonale odpowiadają charakterowi tych postaci.

W cudnych słowach Magdalena wypowiada swą boleść. Nigdzie nie znaleźliśmy tyle tkliwości, tyle dziewiczej delikatności uczucia, co w tym ustępie. Zwracamy szczególniej uwagę na język, który sub-

telnością i siłą zdaje się jakby z ostatnich czasów pochodzić.

Teraz co poczę? — gdzie uszy wrócę?
Czemu dni moich z tobą nie skrócę?
I niedaleko mogiły twojej
Z napisem słup mój wyryty stoi:
Tu przy swym Mistrzu kości złożyła
Ta, która głosem jego ożyła,
A iż żywego tak miłowała,
Grób też przy grobie jego obrała.

Cały ten utwór tem bardziej dzisiejszemu czytelnikowi może się podobać, iż niema w nim owej erudycyi mitologicznej i kościelnej, dziś dla większej części osób zupełnie niezrozumiałej. Przystępując jednak do czytania utworów z dawnych czasów, trzeba raz na zawsze wyrzec się sądzenia poetów wedle prawideł dzisiejszego smaku i dzisiejszego języka. Pamiętajmy, jak dalece różnią się od naszych pojęcia pisarzów niedawnej jeszcze, bo Stanisławowskiej epoki. Uczucie i fantazya, których objawem na zewnątrz jest poezya, nieodrazu mogą trafić na odpowiednie sobie i prawdziwe drogi. Epoki przeszłe przedstawiają zwykle odmienne, mniej lub więcej szczęśliwe chwile w poszukiwaniu

owych dróg. Zresztą w ciągu wieków zmienia się treść życia społecznego, rozszerza się zakres pojęć umysłowych, a przez to i język nowsze i właściwsze musi przybierać formy. Żeby zrozumieć poetę z czasów Jagielońskich lub z okresu Wazów, należy przypomnieć sobie, że cała ówczesna swoboda myśli, wszystkie pojęcia ze sfery sztuk pięknych, wiedzy, słowem—wszystko, co wówczas składało tak zwaną umysłową „*humanitas*", było bezpośredniem następstwem puścizny po czasach starożytnych. Sam kościół nawet, który przecież z natury swej winien był przestrzegać czystości pojęć chrześciańskich, nie mógł się oprzeć ogólnemu prądowi. Wspomniawszy takie czasy, jak Leona X, ze ździwieniem można się pytać: Jowisza-li posąg, czy krzyż Chrystusów większą odbierał cześć na Watykanie? Klasztory u nas zarówno dawały młodzieży uczącej się wykształcenie kościelne, jak i mitologiczne. Z tego to wyrodziła się w chwili upadłego smaku owa dziwna mieszanina pojęć i nazw biblijnych z mitycznemi, a raz przebrana miara przypro-

wadziła do takich niedorzeczności w poezyi, jakich pełno mamy w końcu XVII-go i połowie XVIII wieku.

Zresztą Miaskowskiego jeszcze o zbyt wielką przesadę obwiniać nie można; co się zaś tyczy jego erudycyi kościelnej, ta nie może być uważaną za chęć popisania się lub próżność, niema jej bowiem w pieśniach świeckich, a w kościelnych, zwłaszcza w tych, w których poeta opiewa jakieś wydarzenie ze starego albo nowego testamentu, jest rzeczą zupełnie odpowiednią i przystojną.

Słuszniejszy jest zarzut, czyniony Miaskowskiemu, co do dziwnych i zgoła zaciemniających sens przekładni. Prawda, poeta dopuszcza się ich często, nie robi tego jednak dla mniemanej uroczystości dykcyi, jak to później robiono. Jakiś pisarz z końca XVII lub początku XVIII-go wieku mógł mniemać, że wyrażenie: „Wielki palestyńskiego hetman Jozue szeregu" wyda się piękniejszem i uroczystszem, niż inne, naturalniej wypowiedziane, ale Miaskowski, odznaczający się prostotą, nie starał się być nadętym. Przekładnie u nie-

go pochodzą z innej, leżącej w jego duszy przyczyny, która ostatecznie na zaletę mu wychodzi. On pierwszy u nas zrozumiał muzykę słowa, czuł, że w poezyi, obok treści i formy, winno być jeszcze coś takiego, coby zarówno obie dopełniało. Każda pieśń jego ma zarazem właściwą sobie nutę. Miara i akcent były mu formą dla owej melodyi, która przebija się w każdym jego wierszu. Niektórych jego miarowo-stopowych rytmów nie zaparłby się najśpiewniejszy z naszych dzisiejszych poetów, Zaleski; z dawnych nikt go nie doszedł, nikt mu nie wyrównał. Ucho jego nadzwyczaj drażliwe na ilość i układ akcentów nie dozwalało najmniejszego zboczenia w tym względzie, wolał raczej ze szkodą jasności przełożyć wyrazy, jak naprzykład w cytowanym już przez nas wierszu: „Malowane a jagody".

Po tych kilku uwagach, wypowiedzianych dla łatwiejszego zrozumienia ducha i formy utworów Miaskowskiego, wracamy się do dalszego rozbioru pojedynczych jego pieśni. „*Łotr Dyzmas, albo Hymna na niego*", dedykowana ks. Franciszkowi

Łąckiemu, który naówczas był sufraganem włocławskim, powstała zapewne wtedy, kiedy poeta mieszkał we Włoszczonowie. Z Łąckim mogły go łączyć stosunki przyjazne, a przynajmniej jeden sposób myślenia, gdyż sufragan był, według Damalewicza (Vitae Episc. Vlad.), nader gorliwym katolikiem i niszczycielem różnowierstwa. Rzecz to pisana na zimno, a w niektórych miejscach ciemna. Zwłaszcza w końcowych czterech wierszach trudno doszukać się myśli. Charakterystyczną jest także dedykacya, która niezmierną uniżonością przypomina późniejsze czasy nieszczerej dworności:

Lotr lotra ja posyłam cny biskupie tobie.

Jeszcze mniej zalet ma wiersz „*Na Kalwaryą pana Mikołaja Zebrzydowskiego*". Dziwna rzecz! Miaskowski, jak wiadomo, gorliwy katolik, był zaciętym nieprzyjacielem rokoszu, a jednak tu i owdzie można dostrzec stosunki, łączące go z przywódcami tegoż rokoszu. Jeszcze stosunek z Herburtem łatwiej zrozumieć: Herburt był potrochu literatem, miał

w Dobromilu własną drukarnię, zresztą, jak chce Rymarkiewicz (podług manuskryptu Rogalińskiego, Vol. II), któryś z Miaskowskich był u pana Szczęsnego dworzaninem. Ale że wiersz „*Na Kalwaryą*", pisany już po rokoszu (w wydaniu Bazylego Skalskiego z r. 1612 jeszcze się nie znajduje), tak wynosi Zebrzydowskiego, trudno zrozumieć. Prawda, że wojewoda umarł katolikiem, że wiersz pisany był z okoliczności pobożnej fundacyi; niemniej jednak dziwne, że go pisał ten sam Miaskowski, który puszczał w świat *epigramata* na zjazd jędrzejowski, który napisał *Dyalog* o tym zjeździe i który nakoniec w „*Apologii na paskwil*" powiedział:

Na ten rokosz zatrąbili,
By swój kaptur sposobili.

Wiersz „*Na Kalwaryą*" bardzo już przypomina smak, panujący za czasów Wespazyana Kochowskiego. Nazw i porównań mitologicznych jest tam takie mnóstwo, jak w żadnym innym utworze Miaskowskiego.

Jakże odmiennie od powyższego utworu przedstawia się następny, noszący ty-

tuł: „*Pielgrzym wielkanocny, albo rozmowa podróżnych z Jeruzalem do Emaus*". Tu znowu słodkie wspomnienia o Chrystusie owładły duszę poety; wnet też ginie zimno, przesada, a wiersz toczy mu się z pod ręki pełny i potoczysty. Poemat ten, w formie dyalogowej prowadzony, sam jeden zapewniłby znaczne Miaskowskiemu miejsce między poetami religijnemi. Dużo tu ciepła i spokoju. Kleofas z Amaonem, idąc do Emaus, rozmawiają smutni o męce Pańskiej. Wątpliwość wkradła im się na dno duszy.

Ktoby rzekł kiedy, że ten umiera,
Co sam mogiły słowem otwiera?

mówi Kleofas. Na podobnych rozmowach schodzi im droga. Nagle wita ich idący pobocz pielgrzym:

Bóg z wami, bracia; aleście smutni
I tak nad sobą widzę okrutni.

Pielgrzym natychmiast występuje w roli nauczyciela, umacnia ich w wierze i pociesza; słowa jego łagodne są a głębokie. Wreszcie, zasiadłszy razem z niemi w Emaus do uczty wieczornej, łamie chleb

i błogosławi. Nagle czoło jego okrywa się świetlaną gloryą. Podaje chleb towarzyszom:

> A onym, jako ogniem wosk taje,
> Tak im topnieją serca i oczy,
> Gdy równą słońcu po ciemnej nocy
> Twarz im okazał onę różaną
> I zniknął-ci też zarazem. Wstaną i t. d.

Dalsze słowa dopowiada chór, dopełnia on i objaśnia rzecz, dziejącą się w dyalogu. Chór wprowadzony nader stosownie, bo nadaje to poematowi urok niezwykłej powagi. Owe uroczyste głosy malują nam niejako wrażenia, z których osoby działające nie mogą się spowiadać. Nie używano też chórów w dyalogach, mających mniej wysoki nastrój, choć zresztą były potrzebne, bo większa część dyalogów opierała się na rozmowie, nie zajmując się wcale akcyą. Można to przynajmniej powiedzieć o misteryach, w których żywioł sentencyonalny przemagał, bo intermedya jako oparte na konieczności i swawoli, trudniej mogły obchodzić się samemi słowami. I tu jednak akcya była raczej gestykulacyą. Otóż w misteryach akcyą

opowiadał chór. Zresztą ani jedne, ani drugie prawie zupełnie nie były podobne do dramatu w dzisiejszem pojęciu. Mogły misterya z czasem, przy pomyślnych warunkach, wytworzyć dramat, ale już w XII wieku ściągnęły na siebie naganę kościoła, a w r. 1326 ustawą synodalną zupełnie zostały zakazane. Trudniej wytłumaczyć, dlaczego z intermedyów nie wykwitła w biegu czasu narodowa komedya, ile że żywioł, na którym się opierały, był czysto swojski. Występowali w nich rybałci, klechy, dyabli, czarownice, gbury, żaki szkolne, a nawet i typy szlacheckie. Z drugiej strony wiemy, że gawiedź chętnie patrzyła na one pocieszne, trefnym dowcipem zaprawione sztuki, lecz to może właśnie odbierało im urok w oczach klas wyższych, a oprócz tego dodatkowy charakter intermedyów nie dozwalał im rozwinąć się samodzielnie. Nakoniec komedyę, według naszego pojęcia, wytwarza tylko silnie rozwinięty żywioł mieszczański, który, jak wiadomo, po części był u nas obcy, po części w stosunku do innych klas społecznych zasłaby.

Całym tedy rezultatem usiłowań dramatycznych były dyalogi, które w późniejszych czasach jedynie w szkołach jezuickich się przechowywały. Nie wszystkie jednak dyalogi pisane były na scenę i do takich zaliczamy „*Pielgrzyma wielkanocnego*", co sam szczupły jego rozmiar dostatecznie wskazuje.

„*Pielgrzym*" dedykowany jest p. Andrzejowi z Bnina Opaleńskiemu, biskupowi poznańskiemu; ile zaś musiał podobać się spółczesnym, dowodzi to, że żaden między utworami Miaskowskiego nie doczekał się tylu wydań.

Kończy zbiór pieśni religijnych Miaskowskiego „*Chorągiew Agnieszki św.*" i kilka pomniejszych, niewielkiej wagi utworów.

Łagodność i, możnaby rzec, pieszczotliwość, rozlana we wszystkich pobożnych rytmach Kaspra, zmusza nas do wystąpienia przeciwko zdaniu Maciejowskiego, jakoby Miaskowski większy był od Kochanowskiego natchnieniem, mniejszy zaś tkliwością serca, uczuciem i prostotą. Wogóle nie jesteśmy zwolennikami takiego

sumarycznego, frazeologicznego oceniania poetów. Powyższe zdanie możnaby zarówno i odwrócić, a nietylko nie stanęłoby w sprzeczności z prawdą, ale nawet lepiejby się do obydwuch poetów nadawało. O ile Jan z Czarnolesia nie jest od Miaskowskiego niższy natchnieniem, o tyle ten ostatni nie ustępuje autorowi „*Trenów*" tkliwością serca, uczuciem i prostotą. Takie przekonanie wynieśliśmy przynajmniej z sumiennego wczytania się w utwory Kaspra. Posłuchajmy, co o nim mówi jeden z najgruntowniejszych jego komentatorów, Rymarkiewicz.

„Ale najrozleglejszym był dla niego (Miaskowskiego) zakres religijny, któremu też większą część rytmów swoich poświęca. Tu czy Szopę Zbawienia z pastuszkami i królami Wschodu nawiedza, czy też na Golgotę wstępując, we łzach skruchy tonie, czy grób zmartwychwstałego odwiedza Chrystusa, lub Pielgrzymem wielkanocnym do Emaus zdąża — Miaskowski jest najtkliwszym, najrzewniejszym, a może najszczytniejszym Zygmuntowskim poetą."

Niesłusznem jest także zdanie Maciejowskiego, kiedy, mówiąc o pochwałach, oddawanych Miaskowskiemu przez Locaechowicza (Locaechius, spolonizowany szkot, przyjaciel Miaskowskiego i pisarz) zarzuca pierwszemu brak swojskości, chwiejność i oziębłość na dobro ludzi. Trudno to nawet pogodzić z tem, co tenże sam Maciejowski powiada o nim gdzieindziej, przyznając poecie niezmierną na sprawy publiczne czułość, jak też rzeczywiście i było. Człowiek, którego tyle obchodziło wszystko, co się wokół niego działo, który tylekroć w modlitwach swoich nie za siebie się tylko modlił, który nareszcie lubił lud wiejski i, jako sam przyświadcza, dzieci — człowiek taki żadną miarą nie mógł być na dobro ludzkości obojętnym. W całym zbiorze jego pism nie znalazłem literalnie ani jednego słowa, coby powyższy zarzut usprawiedliwiało.

Odpierając z kolei niesłuszne zarzuty, czynione Miaskowskiemu, musimy, pomimo szczupłego zakresu pracy naszej, wspomnieć choć kilku słowami o jego języku i sposobach wysłowienia. Wogóle zasurowo sądzono Miaskowskiego, nawet

i z tego względu. Wszystkie prace nad nim zarzucają mu zbytnią ciemność, zawiłość, mnogość archaizmów i dziwactwo. Prawda, że poeta ten trudniej się czyta, niż nawet współczesny mu Grochowski, a o wiele niżej stoi od Szymonowicza; łatwo to jednak zrozumieć, bacząc, że poeta nasz, ciągle w domowych przebywając progach, nie kształcił się za granicą, nie ocierał się u dworu, znikąd tedy nie mógł zaczerpnąć ogłady i łatwości wyrażenia. Żył, wprawdzie, w stosunkach z ludźmi wykształconemi, ale zdaje się, że stosunki te były więcej piśmienne, niż osobiste. Żywot przepędził na wsi, między prostym ludem, a niezbyt polerowną bracią szlachtą; ich też pisał językiem. Jak wiadomo, Wielkopolska odznaczała się zawsze przed innemi częściami kraju obfitością prowincyonalizmów, których wszystkie, nawet oświecone klasy, po dziś dzień tam używają. Otóż takie wyrazy, jak: rumiony, dziwoki, darski, powienny, skamieć, potuszyć i t. p. uważam za prowincyonalizmy, zwłaszcza, że u innych poetów zgoła się

nie spotykają *). Z tego punktu łatwo będzie wyjaśnić i to, że u Miaskowskiego starsze znajdują się formy językowe, niż u innych, dawniejszych nawet poetów. U ludu wielkopolskiego konserwatyzm niezmienionej mowy ojców więcej się uwydatnia, niż gdzieindziej. Jeszcze do dziś dnia używają tam w niektórych rzeczownikach liczby dwójnej (dualis), a księgi ziemskie wielkopolskie stanowią najcenniejszy materyał w badaniu przeszłości języka, zachowując formy czystsze i dawniejsze od innych współczesnych pomników. Miaskowski urodził się, żył i umarł w Wielkopolsce — to wszystko w krytyce winno być uwzględnione, tembardziej, że poeta nieraz się wznosi ponad owe przeszkody. Nakoniec niepodobna nie zgodzić się z Rymarkiewiczem, że jeżeli owa odrębność językowa utrudnia nieco czytanie dzieł Kaspra, nadaje mu za to rzadki naówczas przymiot oryginalności.

Bądź co bądź, rozumieli go jednak

---

*) Rymarkiewicz sądzi, że to są formy stworzone przez Miaskowskiego.

i umieli cenić współcześni. Porównywano go do Pindara, nad czem szeroko rozpisuje się Maciejowski, dowodząc bez wszelkiej potrzeby różnicy, jaka między niemi zachodziła. Dość przeczytać jedną odę Pindarową (w przekładzie Wiernikowskiego), lub zdanie o Pindarze Grodka (Initia histor. Graec. litterar.), aby dostrzec, że niema między nim a Kasprem najmniejszego związku, chyba ten, że obaj są lirykami. Zresztą Miaskowski nie w mniejszem lub większem podobieństwie do Pindara ma wartość, ale w tem, że uczucie religijne, ożywiające pierś jego, było wyrazem całego narodu, że w pieśniach, będących czystą modlitwą, już nie jako protestant, katolik lub aryanin, ale jako chrześcianin się modli. Gdyby był zdołał we wszystkich utworach utrzymać się na owej wysokości, byłby niezawodnie jednym z pierwszych poetów nietylko epoki, w której żył, ale wszystkich czasów poezyi polskiej. Miał do tego dane, bo potęgą fantazyi i darem poetyckiego spojrzenia w przedmiot przewyższał wszystkich współczesnych, a na miłości

nie zbywało mu także. Że się jednak tak nie stało, wina to trochę jednostronnego wykształcenia, a trochę i czasu, w którym wszelkiego rodzaju namiętności prywatne już zerwały wędzidło.

Kończąc naszą pracę, należy nam dorzucić kilka słów o wydaniach dzieł tego poety.

Całkowitych jest trzy. Najstarsze wyszło u Bazylego Skalskiego w Krakowie p. t. „*Zbiór rytmów przez Kaspra Miaskowskiego spisany, w Krakowie Bazyli Skalski drukował Roku Pańskiego 1612.*“ Wydanie to należy do wielkich rzadkości bibliograficznych. Rymarkiewicz wcale go nie oglądał. Jeden egzemplarz znajduje się w Bibliotece głównej w Warszawie; na odwrotnej stronicy karty tytułowej zawiera on herb królewski, a dalej nieco dedykacyę królewiczowi Władysławowi. Herburt niezupełnie słusznie zarzuca wydaniu temu wielką niepoprawność. Porównywając je z następnemi, nie dostrzegłem znacznych omyłek. Cały zbiór przedstawia średniej wielkości tomik, w formacie ósemki. Wydaniem tem zajmował się

sławny wówczas ks. Hieronim Powodowski.

Drugie całkowite wydanie nosi tytuł: *„Zbiór rythmów Kaspra Miaskowskiego, znowu przez Authora poprawionych, rozszerzonych i na dwie części podzielonych. Cum gratia et privilegio S. R. M. w Poznaniu w drukarni Jana Rossowskiego R. P. 1622.“* Wydanie rzeczywiście bardzo pomnożone, zawiera bowiem pięćdziesiąt różnych pieśni więcej, niż poprzednie. Do większych, nowoumieszczonych w tem wydaniu, należą: *„Łotr Dyzmas“*, *„Kalwarya Zebrzydowskiego“*, *„Hymna do św. Maryi Magdaleny“*, *„Chorągiew Agnieszki św.“*, *„Na ogień gnieźnieński“*, *„Do Szymona Szymonowicza“* i t. d. Korekta staranniej prowadzona, niż w poprzedniem, co tłumaczy się tem, że poprawności pilnował sam autor, czcionki jednak gorsze, niż u Skalskiego.

Trzeciem nakoniec wydaniem jest przedruk z poprzedniego Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań, 1855 r. Różnicy z Rossowskim niema żadnej, chyba to, że dla trudności typograficznych zaniechano kreskowania *a*, poprawiono błędy i zmie-

niono gdzieniegdzie interpunkcyę. Ważne przy tem wydaniu jest studyum nad Miaskowskim Jana Rymarkiewicza. Trafnością spostrzeżeń, gruntownością i brakiem niepotrzebnej frazeologii, korzystnie różni się ono od poprzednich ocen tego pisarza. *)

Prócz tego, wspomina Maciejowski, że rękopis poezyi Kaspra znajduje się w bibliotece ordynacyi Zamojskich, lit. Q. XI, Nr. 1115. Ma to być podobno rękopis, z którego tłoczono wydanie Bazylego Skalskiego.

*) Jako uzupełnienie dodać należy, że w roku 1861 Kazimierz Józef Turowski wydał w Krakowie „*Zbiór rytmów Kaspra Miaskowskiego wedle wydania z r. 1622 w Poznaniu w drukarni Jana Rossowskiego*". t. I, in 8-vo, str. 307.

(Przypisek wydawcy).

Część II.

I.

O NATURALIZMIE W POWIEŚCI.

O naturalizmie w powieści.

I.

Dla wielu czytelników, a dla większej jeszcze liczby czytelniczek, którym obawa nie pozwoliła wziąć w rękę utworów dzisiejszych naturalistycznych powieściopisarzy francuskich, imiona Zoli, Alexisa, Hennique'a, Guy-Maupassanta, Cearda i innych, są synonimami literatury rozpętanej, szalonej, jaskrawej, mającej za główny cel opisywanie brudów ludzkiego życia i jego obrzydliwości. Skądinąd, nawet i tacy, którzy z większą skwapliwością czytają każdą nowo pojawiającą się książkę

Zoli po cichu — głośno takież same wypowiadają o naturalizmie i jego kapłanach zdanie, a co więcej zdanie owo dostało się do krytyki i stanowi podstawę sądów dzisiejszych.

Jakoż niepodobna odmówić mu pewnej słuszności, z tem tylko zastrzeżeniem, że nie jest to jednak określenie wyczerpujące. Gdyby bowiem można na niem poprzestać, czembyśmy mogli wytłumaczyć, że literatura tak osławiona i potępiana zarówno przez poczucie moralne jak i przez dobry smak publiczności i krytyki, nie kruszy się i nie rozpada w nicość, dla czego nietylko nie schodzi na stanowisko literatury pokątnej, sprzedawanej za plecami policyi, ale utrzymuje się na pewnem stanowisku, i każe liczyć się ze sobą poważnym nawet umysłom. Wiek XVIII i rozcyganiony później romantyzm XIX wieku, dosyć wydały szkarad, te jednak przeszły i zniknęły bez śladu — i doprawdy, gdybyśmy doszli do przekonania, że organizm społeczny nie ma w sobie nawet tyle żywotności i zdrowia, by wyrzucić z siebie wszystko, co jest trucizną — musielibyśmy zwątpić

o ludzkości i jej przyszłym rozwoju. Ale nie mogąc tego przypuszczać, może lepiej będzie zastanowić się, czy ten nowy objaw literacki, po za swą jaskrawością naganianą słusznie, nie ma w sobie jakichkolwiek innych warunków, które w dziedzinie literatury powszechnej zapewniają mu prawo bytu.

Przedewszystkiem jednak, czem jest ten objaw. W ostatnich czasach narobiono tyle hałasu w obronie naturalistów i przeciw nim, tak dalece pomieszano szczegółowe pojęcie naturalizmu z ogólnem realizmu, że dziś zatracono pojęcie wzajemnego ich stosunku. Z tego powodu nic łatwiejszego, jak spotkać się z drugą ostatecznością w sądach, t. j. przekonaniem, że Zola jest prorokiem, opowiadającym nową wiarę literacką i kruszącym dawne bałwany. Wedle tego możnaby mniemać, że zmartwychpowstały czasy walki romantyków z klasykami i że rodzi się nowa szkoła. Tymczasem jest to równie błędne przekonanie.

Około r. 1820, gdy katedrę literatury francuskiej w Collège de France zajmowali panowie Andrieux i Ampère, walka ro-

mantyzmu z klasycyzmem doszła do swego apogeum. Jeśli z jednej strony „peruki“ śmiały się, rozmawiały głośno, lub czytały gazety na przedstawieniach „Hernaniego,“ jeśli słodki Andrieux nie szczędził z katedry równie słodkich, ale dotkliwych przycinków całemu nowemu ruchowi, to z drugiej strony, ruch ten istotnie burzył dotychczasowe pojęcia i formy literackie, był zaprzeczeniem zupełnem panujących aż do owego czasu wyobrażeń estetycznych; przewracał dawne podstawy tworzenia, stawiając jako nowe prawo nieokiełznaną fantazyę, — a wreszcie treść dawną zastępował formą nową, złożoną z średniowiecznych tradycyi i wybujałego egotyzmu. Wobec tego wszystkiego zrozumiemy łatwo to zajęcie się powszechne, ten wybuch namiętności i rozdział na dwa obozy całej Francyi. Ruch to był przytem i pod względem zakresu niezmiernie szeroki. Objął on katedrę, teatr, wszystkie rodzaje poezyi i literatury, wywołał gwałtowne oświadczenia się za i przeciw, aż wreszcie skończył się stanowczem zwycięstwem młodego obozu nad starym.

Dziś walka nie jest tak gorąca. Dwa obozy nie wystąpiły przeciw sobie wprost z odkrytemi przyłbicami. Po prostu pewna suma najnowszych pojęć i form poczęła, zwłaszcza w powieści, podstawiać się na miejsce dawnych i panowanie przechodziło zwolna do rąk realizmu.

Stało się to jednak przed Zolą i przed wynalezieniem słowa: naturalizm.

Była to stopniowa reakcya przeciw romantyzmowi, który nie uczyniwszy we Francyi zadość umysłowym potrzebom wieku, nie zdoławszy się przerodzić tak, jak u nas, z Gustawa w Konrada, ani wessać w siebie twórczości poetycznej ludu, stracił swoją żywotność i w zakresie głównie powieści wywołał przeciwdziałanie, które dziś oznaczamy ogólną nazwą realizmu.

W dziejach umysłowej twórczości ludzkiej chwile równowagi między pierwiastkiem piękna a prawdy, zaznaczają się może takiemi arcydziełami jak Iliada, ale są rzadkie. Częściej dzieje te są ustawicznem wahaniem w jedną lub drugą stronę, i jeśli romantyzm możemy uważać za rzut w kie-

runku fantazyi, to na mocy praw przyrody wahadło musiało następnie przechylić się w kierunku prawdy. Taka jest geneza realizmu. Sprzykrzyli się fantastyczni bohaterowie, do których trzeba się sztucznie nastrajać. Zamki i klasztory średniowieczne z ich awanturami, rycerze z ich ślepą wiarą w życie teraźniejsze i przyszłe, lub nowsze zdziczałe postaci z chmurą na czole i chorem *ja* wydają się już niezrozumiałe, a w każdym razie nie posiadające dość warunków, by zainteresować ogół, który w sztuce szuka życia, objaśniającego i dopełniającego jego życie własne. Fantazya, wedle pojęć, jakie dziś mają przewagę, jest siłą twórczą, ale żeby nie tworzyła widm, cieniów lub chińskich zygzaków, musi iść pod straż prawdopodobieństwa, prawdy i rzeczywistości. Literatura piękna, a specyalnie biorąc powieść, jeśli ma zachować żywotność, działać, jeśli ma być odczuwaną, musi odzywać się wielkiem echem, w którem powinny być stopione wszystkie wołania pragnień serca i rozumu, musi być odpowiedzią na żywe pytania, wyjaśnieniem prawdziwem życia bądź

ubiegłego, bądź dzisiejszego, ukazaniem na jego jasne i ciemne strony, przedewszystkiem zaś musi być prawdą. Taki jest punkt wyjścia realizmu, wziętego w ogólnem znaczeniu, i niepodobna zaprzeczyć, że punkt to widzienia, od romantycznego wielce odmienny.

Dla powieści zwłaszcza otwiera on widnokrąg tak szeroki, jak szeroki jest byt ludzki. Romantyzm, malując przeszłość, malował ją fantastycznie i naciągał do niej obecne pojęcia ludzkie, realizm jest objektywniejszym, i np. w *Salammbô* stara się malować przeszłość taką, jaką była sama w sobie, nie idealizując jej bynajmniej, nie stawiając jako wzoru szczęśliwszych czasów i pozostawiając czytelnikowi jego sąd nietkniętym. Ale większa jest jeszcze różnica w malowaniu teraźniejszości. Romantyzm, obok innych swych cech, był i buntem przeciw powszedniości życia i dla tego ze szczególnem zamiłowaniem przeciwstawiał tej powszedniości natury dzikie, niezgodne ze światem, ze społeczeństwem, tajemnicze, chmurne, niezrozumiane i niezrozumiałe częstokroć nawet dla

siebie samych. Ma to swoje większe znaczenie, bo jakkolwiek tę protestacyę wcielano w figury dziwaczne, a jak na dziś, to może śmieszne nawet i głupie, które lada powiew sceptycyzmu strąca z piedestałów — leży w tem poryw ducha ludzkiego ku ideałowi, ostatni jego bunt przeciw rzeczywistości i płaskim stronom życia, a zatem — na co szczególny nacisk kładę — i *wiara*, że poza powszednością jest jednak jakaś kraina piękniejsza, światlejsza i wyższa, którą duch chce i może zdobyć.

Realizm—to po ostatniem wysileniu—rezygnacya... To przekonanie, że owe ideały, tęcze, blaski i dźwięki były złudzeniem podmiotowem, zatem fałszywem, *zdaje się nam*, że przedmiotowo nic takiego nie istnieje, a tylko jedno szare nieskończone morze rzeczywistości ciągnie się bez końca przed nami — i tylko jedna prawda: zmienność zjawisk, jak zmienność fal.

Analogiczny objaw tej jak gdyby rezygnacyi, widzimy i w innej dziedzinie. Oto w najnowszej szkole i filozofia zrzekła się swej gonitwy za absolutem. Po usiłowaniach wykrycia praw wszechbytu, zrezyg-

nowała na badanie i organizowanie zjawisk. Z idealnej — stała się pozytywną.

W zakresie jednak literatury pięknej, specyalnie - powieściowej, objaw ten był wybitniejszym. Napróżno stary ojciec romantyzmu uderza jeszcze od czasu w struny starej harfy. Odpowiada mu tylko pełne czci dla wieku i dawnej wielkości milczenie, któreby można objaśnić wierszem Asnyka:

Wy nie cofniecie życia fal,
Nic skargi nie pomogą,
Daremne trudy—próżny żal,
Świat pójdzie swoją drogą.

Świat słucha go jeszcze, ale już nie odczuwa jego idei i porywów. Ostatnie jego poematy: *Le pape*, *Pitié suprême*, *L'âne* dźwięczą na niezrozumiałą już nutę. Niegdyś wiódł za sobą wojska piszących—teraz pozostał sam wobec ideału, oni zaś patrzą w twarz rzeczywistości.

Czy są tego przekonania, że rzeczywistość sama w sobie dość jest piękną, że zatem nie potrzebuje się dopełniać wymyślonym ideałem? Czy zatem realizm jest uznaniem zupełnem rzeczywistości? Dla

realistów kwestya to podrzędna. Rzeczywistość może być piękną, szpetną, pociągającą, ohydną, ale przedewszystkiem jest rzeczywistą i dlatego musimy się z nią zgodzić; jest prawdziwą, a więc o całą prawdę wyższą od urojeń, zatem o tyle od nich więcej wartą, o ile żyjący parobek więcej jest wart od nieżywego Achillesa. W sztuce jest *nietylko* uprawnioną, ale *jedynie* uprawnioną, bo do czytelników lub widzów przemawia tak, jak przemawia prawda. Literatura piękna wsparta na niej daje w skończonej formie życie, objaśnia jego prawa, a więc bezpośrednio wszystkich zajmuje.

Istotnie, powieść realna stała się żywotniejszą niż wszelka inna, niepodobna jednak wierzyć, by ona była ostatniem słowem literatury, by czyniła zadość całej sumie wymagań, pragnień i porywów złożonych w duchu ludzkim. Naprzód dziś we Francyi pomieszano kwestyę realnej, to jest plastycznej formy z kwestyą treści, a powtóre pomieszano jeszcze może więcej pojęcia prawdy i powszedniości. Owe wymagania w duchu ludzkim czegoś wyższe-

go, wznioślejszego, są także objawem natury ludzkiej, zatem czemś tak dobrze rzeczywistem jak głód i pragnienie, a jednak tym potrzebom powszedniość, a zwłaszcza płaska powszedniość nie czyni zadość. Przed niedawnym czasem miałem już sposobność zauważyć gdzieindziej, że wobec panującego pesymizmu, wobec rozterki między pragnieniem niepohamowanem szczęścia a konieczną niedolą, między wysileniami życia a nieuchronną śmiercią, człowiek zmęczony aż nadto rzeczywistem życiem, radby choć na chwilę od niego się oderwać, i choć w literaturze znaleźć otuchę, zapomnienie, nadzieję. Tych nie daje mu dzisiejszy kierunek realny, dla tego nie zamykając oczu na jego strony dodatnie, nie chcemy jednak twierdzić, by miał być ostatniem słowem powieściopisarstwa.

Spiritus flat, nietylko: *ubi vult*, ale i *quam vult*. Od czasu jak w zakresie sztuki i literatury zaczęły powstawać szkoły, każda z nich mniemała zawsze, że pochwyciła całą prawdę, że w niej jedynie leżą istotne, rzeczywiste i prawdziwe prawa, których winna się trzymać sztuka, a jednak pojęcia każdej starzały się z czasem i prze-

chodziły do historyi. I klasycyzm i romantyzm patrzyły na siebie w podobny sposób, a jednak przebrzmiały. Dziś w powieści pływamy w morzu realizmu; ale doprawdy trzebaby zbyt stracić pamięć, trzebaby zbyt mało mieć sceptycyzmu, żeby uwierzyć, iż dzisiejsza metoda jest jedynym gościńcem, po którym powieść będzie odtąd kroczyć aż do nieskończoności.

Jedna fala nie stanowi morza. Jaki kształt będzie miała następna, to trudno przewidzieć i zuchwalstwem byłoby zgadywać, ale równem, a może większem jeszcze zuchwalstwem byłoby mówić przyszłości: oto jest droga, po której masz iść, oto są prawa, których się odtąd będziesz trzymać.

Nie masz może nic trudniejszego do ujęcia w prawa, jak objawy ducha ludzkiego, nawet wówczas, gdy te objawy są już gotową i podatną do badań przeszłością.

Gdyby nie ta trudność, filozofia sztuki byłaby nauką skończoną, a zasady krytyki powszechnej przestałyby być daremnem pokuszeniem. Ale duch ludzki w nieskończonej różnorodności i zmienności swych

objawów, wymyka się wszelkim systematom i przecieka przez ich otwory jak woda przez oka sieci. Cóż dopiero mówić o prawidłach, stawianych na przyszłość. Mówią wprawdzie dzisiejsi wyznawcy realizmu: jesteśmy bliżsi natury, a zatem bliżsi prawdy, że zaś natura pozostanie niezmienną, więc będzie nią i nasza prawda.

Można jednak na to odpowiedzieć: wszystko co duch ludzki wydał, nie wychodziło z zakresu natury; różnice w jego utworach, są tylko różnicami w pojmowaniu natury — pytanie zatem, jak będzie pojmowała ją przyszłość.

Co najwięcej, możnaby powiedzieć, że dany kierunek jest najodpowiedniejszym względnie do danego czasu i o tyle wyższym, o ile najmocniej i najogólniej odczuwanym. Takim jest dziś niewątpliwie realizm.

Takim być dziś musi jako zadosyćuczynienie protestacyi powstałej w umysłach na skutek zbytnich wybujałości romantyzmu, na skutek nadużycia przezeń fantazyi i całego aparatu tajemniczości,

cudów, czarownic, duchów, dyabłów i wierzeń gminnych. Bo też pod chmurą niezrozumiałego mistycyzmu nadużyto tego wszystkiego w sposób zupełnie w końcu nieszczery. Realizm więc był zarówno reakcyą zdrowego rozsądku, i jako taki ma prawo bytu; jako taki jest naturalnym.

Dla braku czasu a obszerności przedmiotu, muszę poprzestać na określeniach ogólnych, musiałem jednak wspomnieć choćby bardzo ogólnie o realizmie, żeby wyjaśnić w jakim stosunku stoi do niego nowszy jeszcze naturalizm. Wspomniałem już, że w większości umysłów te pojęcia pomieszały się ze sobą, i że Zola wraz ze swoją szkołą uważany jest nietylko za najwybitniejszego przedstawiciela, ale jakoby za wynalazcę realizmu. Że pojęcie to błędne, dowodem tego, iż sam Zola szuka i znajduje swych poprzedników w Stendhalu, Balzac'u, Champfleury'm i Flaubercie. Co więcej znajduje słusznie, bo gdy czytelnik weźmie w rękę taki „Klasztor Kartuzów w Parmie" Stendhala, „Komedyę ludzką" Balzac'a lub Flaubertowską „Panią Bovary", to pomimo romantycz-

nych jeszcze stendhalowskich rusztowań, mimo balzakowskiego mistycyzmu i wszystkiego, co z poprzedniej epoki mogło wsiąknąć w „Panią Bovary"; niepodobna mu będzie nie dostrzec, że tak zwany Zolizm, czy też, jak kto chce: Zolaizm, to tylko zmodernizowane dziecię tegoż samego ducha. Gdy Zola napada na Wiktora Hugo, jak niedawno napadł w „Figarze" na poemat „*L'âne*", gdy mówi z właściwą sobie brutalną bezwzględnością: zestarzałeś się, zdziwaczałeś „czas ci odejść," — gdy słowa jego są jakby parafrazą hugonowskiego wiersza:

„Starcze, idź już dać miarę swoją grabarzowi...
O starcze głupi!..."

„Vieillard va-t'en donnez mesure au fossoyeur...
Vieillard stupide!..."

— to znać, że to człowiek z jednego bieguna mówi do człowieka z drugiego. Zwykła kolej rzeczy ludzkich! Niegdyś Wiktor Hugo w pełni sił i geniuszu stosował tenże sam wiersz do Andrieux'go, dziś stosują go do niego. Ale stosuje zasadniczy przeciwnik. Gdy jed-

nak tenże sam Zola napada na autora „Damy kameliowej" za to, iż postaci jego mówią zbyt wykwintnie, że używają języka komedyi francuskiej, zamiast żargonu odpowiedniego sferze, z której pochodzą, to czuć w tem tylko jakby koleżeńską wymówkę, taką, jaką np. republikanin ze skrajnej lewicy mógłby uczynić republikaninowi z lewego środka. I rzeczywiście tak jest. Wczytując się w dzieła Zoli, począwszy od Teresy Raquin aż do Nany, a z drugiej strony nietylko w utwory Stendhala, Balzac'a lub Flauberta, ale takich pisarzy, jak: Dumas syn, Droz, Mallot, Gaborieaux, Sardou i większości dzisiejszych komedyo- i powieściopisarzy francuskich, dostrzeżemy łatwo, że świat, z którego czerpią, sposób obserwacyi, metoda tworzenia są mniej więcej takież same. Świat dzisiejszy, jego zagadnienia, czyli tak zwane kwestye społeczne, rozwój charakterów zwłaszcza kobiecych na tle rzeczywistych stosunków życiowych, zagadnienia psychiczne w warunkach życia realnego, oto wspólne im temata obserwowane w jednakowy empi-

ryczny — a malowane w jednaki realny sposób. Sam Zola mówi o Wiktorynie Sardou, że jest on więcej naturalistycznym od innych. Ale większa lub mniejsza wybitność jest tu tylko różnicą w dokładności obserwacyi, w wyborze punktu widzenia, w większym lub mniejszym talencie, w oszczędniejszem lub hojniejszem użyciu pierwiastków rzeczywistych — zasada jednak ogólna, t. j. realizm jest gruntem wspólnym.

Łatwy stąd wniosek, że w pojęcie realizmu wchodzi w samej Francyi coś więcej niż Zola i autorowie „Wieczorów w Medan", bo wchodzi cała niemal społeczna literatura powieściowa. Wobec tego, cóż będzie oznaczał wynaleziony przez Zolę wyraz: naturalizm? Odcień tylko, skrajny wyraz realizmu, jego odłam — lub jeśli kto chce — sektę.

Na czem polega jej różność? Krzyczą wszyscy na niemoralność Zoli, przedewszystkiem więc zajmijmy się tą sprawą.

W całym zakresie sztuki nie było może szkoły, którąby w jakimkolwiek względzie

nie przebrała miary estetycznej. Tym faktem możemy tylko objaśnić reakcyę, jaką każdy dany kierunek wywołuje stopniowo i coraz silniej, aż do chwili zupełnego upadku. Jeśli więc naturalizm stacza się po równi pochyłej, aż tam, gdzie rzeczywistość staje się płaskością, jeśli daje nam obrazy życia wyszukane i zestawione wprawdzie z pierwiastków realnych, ale zestawione w ten sposób, że stają się sromotniejsze niż życie samo, to cecha jako nadużycie, jako przebranie miary nie jemu tylko właściwa. Wspomniałem już, że wiek XVIII wydał na świat mnóstwo utworów arcyjaskrawych, a z późniejszych czasów dośćby tylko przytoczyć, *Contes Drôlatiques* Balzac'a, lub *Mademoiselle de Maupin* Gautier'a, ażeby dowieść, że o ile przez niemoralność danej książki będziemy rozumieli drażnienie imaginacyi, to Zola miał poprzedników, a więc ta jego strona nie może być poczytana za cechę, wyróżniającą jego kierunek. Ale książka może być niemoralną jeszcze i w inny sposób. Unikając obrazów zmysłowych, może jednak przez złudne sofizmata, przez idea-

lizowanie postaci upadłych, przez przedstawienie całej czczości i goryczy cnoty, podkopać i burzyć podstawy moralne swych czytelników. Pani Mortsauf w balzakowskiej „Lilii w Dolinie", nie zdradza swego męża. Nie umiała ona zwalczyć serca, które pokochało innego, ale umiała opanować siebie i uczynić stosunek swój do Feliksa stosunkiem czysto idealnym: była więc cnotliwą, przynajmniej według pojęć zwykłych o cnocie i pozostała taką do końca życia. Ale gdy umierając, żałuje, że była cnotliwą, i gdy autor układa tak przebieg wypadków względnie do wewnętrznego procesu tej chorej duszy, że czytelnik poznaje z nią razem, iż cnota jest czczą doktryną, która w pewnych wypadkach może tylko popsuć szczęście ludzkie, nie opłacając ofiary ani pogodą, ani spokojem, ani błogiem przekonaniem, iż się zrobiło dobrze—to wrażenie książki jest istotnie straszne. Każdy umysł, a zwłaszcza każdy wrażliwy umysł ogarnia wówczas zwątpienie. Toż samo da się powiedzieć i o pani d'Aiglemont w „Kobiecie trzydziestoletniej." I ona żałuje po śmierci lor-

da Greville, że była cnotliwą, a rozmowa jej z proboszczem w Saint-Lage jest aktem wyrozumowanej niewiary w dobro, w cnotę, w obowiązek, tak przekonywającym, że silniejszych argumentów trudnoby zwątpieniu wynaleźć.

Wśród rozdroży, walk i burz życiowych ta prosta oparta na rozsądku wiara, że spełnienie obowiązku daje szczęście, że cnota jest wyższą i piękniejszą od złego jest tem dla człowieka, czem latarnia morska dla łodzi, zbłąkanej wśród morza. Gdy autor podkopie tę wiarę, gdy wydrze z ręki ster, zgasi latarnię, wówczas łódź ludzka rozbije się niechybnie w ciemnościach o pierwszą lepszą skałę. Ale pod tym względem Zola z całą swoją niemoralnością brutalną nie jest niebezpieczniejszym od Balzac'a. Autor „Kobiety Trzydziestoletniej" jest zdecydowanym pesymistą, który do utworów swoich wnosi uprzednio leżące we własnej duszy zwątpienie, jakby Salomonowe: „vanitas vanitatum." Zola wypiera się pesymizmu: jest tylko naturalistą. Niema w nim żadnej uprzedniej tendencyi. Nie chce on określać z góry natu-

ry człowieka, nie myśli o niej ani źle, ani dobrze; nie pragnie być moralnym, ani niemoralnym. Jeśli daje jaskrawy obraz, to nie dlatego, aby drażnić wyobraźnię, nie gwoli przekonaniu, by człowiek był tylko sumą nizkich instynktów lub zwierzęcych popędów, mających na usługi rozum, ale by między innemi brudami ludzkiego życia nie ominąć żadnego. Jeśli w swoim „Ataku na Młyn" jest znowu czystym od początku do końca, to dla tego, że badając naturę ludzką przedmiotowo, odkrywa w niej i dodatnie pierwiastki. On chce pisać i odwzorowywać prawdę. Gdyby sam stał w tej chwili na mojem miejscu, powołałby się prawdopodobnie na cykl Rougon-Macquart'ów. Czytelnik w powieściach: *La Curée, Son Excel. Eugéne Rougon, L'Assomoir* i w *Nanie* znajdzie więcej brudów, niżeli nawet po poprzedniem ostrzeżeniu mógł się spodziewać, ale Zola odpowiedziałby: malowałem epokę zepsucia, rozbudzenia nizkich pożądliwości i apetytów, epokę, w której jedynym w dziejach przykładem—zepsucie podniesiono do wysokości systematu i uważano jako sprężynę

rządzenia, napisałem więc tylko przedmiotową prawdę. Są w niej i jaśniejsze postaci, jak: Silver, Mietta, dr. Pascal, Floryan, Alina i jej dziadek, stary młynarz, jego córka i nieznajomy, jeśli zaś te postaci są tylko wyjątkami w galeryi łotrów i ulicznic, jeśli złe bierze górę nad dobrem, brzydota nad pięknem, to cóż autorowi do tego? W *l'Assomoir* wszystko kończy się brakiem otuchy, nadziei i upadkiem, ale to wina warunków, w jakich żyją robotnicy, powietrza, jakiem oddychają, pokarmów i napojów, jakiemi się odżywiają, a zarazem i urządzeń społecznych, wobec których mogą być tylko takiemi, jak są, nie jakiemi byćby może mogli. Cały duch ludzki zależy od urządzeń społecznych i fizycznych warunków życia, w których rozwijają się dziedziczone skłonności. Autor odtwarza tylko to, co najogólniej widzi.

Mówiąc to, Zola może nie miałby słuszności, ale mówiłby niewątpliwie z dobrą wiarą. Usiłuje on zatrzymać stanowisko czysto przedmiotowe i pokazać życie jakiem jest, a z danej prawdy ogólnej niech

czytelnik sam wyprowadza wnioski. Czy one będą pocieszające, czy rozpaczliwe, czy wiodące w stronę moralności, czy niemoralności, wiary w cnotę lub zwątpienie, to już autorowi wszystko jedno. Powieść jest nowożytną epopeją. Dydaktyka moralna leży po za jej programem. Zola odrzuca powieść z gotową tendencyą społeczną, bo tendencya wymaga tworzenia dostosowywanych umyślnie figur, zatem nie pozwala autorowi być naturalistycznym. W powieściach swych Zola maluje bonapartyzm czarno, nie dlatego, by chciał jednać mu przeciwników ale dlatego, że bonapartyzm sam w sobie był czarnym. Służy on tylko za tło, za jeden więcej czynnik. Wnioski pozostawia jak zwykle czytelnikowi, jemu zaś samemu chodzi o co innego, a mianowicie, o ukazanie naturalistyczne na tem tle moralnego i fizycznego człowieka. Twarz Zoli, jak twarz bóstwa olimpijskiego, pozostaje zawsze niewzruszona w swej pogodzie dostrzegacza. Ale to właśnie pozwala mu być bezwzględnym i nieubłaganym jak fatalizm. Balzac'owi, którego uwielbia, ma jedynie za złe, właś-

nie jego pesymistyczne uprzedzenia. Swoje stanowisko wobec wszelkich zarzutów niemoralności ratuje zawsze jednem i tem samem słowem: prawda. Stwierdzając w naturze ludzkiej dążność do prawdy i czyniąc zadość pod tym względem własnemu instynktowi, tem samem broni się stanowczo od zarzutu pesymizmu. Prawda czy piękna czy obrzydliwa jest zawsze prawdą, bo odbija naturę. Gdyby był pedagogiem, możeby dla przykładu opisywał tylko prawdy piękne; ale on jest powieściopisarzem czyli historykiem życia, dlatego niewolno mu pominąć niczego — dlatego musi i powinien dać całą prawdę. Mało go to obchodzi czy się ktoś nią zbuduje czy nie, ale zresztą nie spodziewa się popsuć nikogo.

Takie jest stanowisko Zoli. Czy słuszne? — możnaby się spierać. Być może, że pod tym względem zwichnięty romantyzm we Francyi, który ze złodziejów, galerników i zbójców porobił bohaterów, ma sobie więcej do zarzucenia. Zola złodzieja zwie złodziejem i wogóle zamiast usprawiedliwiać występek, analizuje go tylko,

nie kryjąc realnych strasznych konsekwencyi, do których występek prowadzi. Teresa Raquin popełniła na współkę ze swym kochankiem mężobójstwo, ale odtąd trup zabitego staje między niemi taki straszny, taki siny, tak dotykalnie wilgotny i zimny; bojaźń kary tak truje każdą chwilę i takie sprawia męki parze zbrodniarzy, że słusznie zauważył jeden z krytyków, iż i Dant nie wymyślił straszniejszej kary dla swych potępieńców. Pani Mortsauf w Balzac'u żałuje pod koniec książki, że była cnotliwą — Teresie przystałoby wyć z żalu i rozpaczy, że nie odrzuciła wszystkich pokus, dla jednej, choćby szarej, jednostajnej i pozbawionej wszelkich rozkoszy uczciwości. Autor może mieć nadzieję, że czytelnik czy czytelniczka odepchnie od siebie raz na zawsze myśl występku. Nawiasem jednak zauważę to, czego nie dopowiedział krytyk, a w czem mieści się może istota krytyki; odepchnie myśl występku razem z książką i razem z Zolą. Zdanie czytelnika będzie następujące: ja nie zabiłem pana Raquin, za cóż ja cierpię? życie dosyć

nas męczy, nie męczcie nas jeszcze w książkach. Ale do tego przedmiotu wrócimy później, obecnie idziemy dalej po drodze Zoli. Piotr Rougon, żona Piotra, Antoni syn Macquart'a, synowie państwa Piotrów, Eugeniusz i Arystydes, słowem, cała ta miła rodzina również nie zachęci nikogo do chciwości, do chęci wyniesienia się przez krew, przez brudy i nizkie środki. Znowuż tu Zola mógłby powiedzieć, że zraża raczej do występku, malując jego nagość i obrzydliwość. Zraża w *La Curée*, w *S. Ex. Eu. Rougon*, w *La Conquette des Plassan* i w *Assomoir*. W *Une page d'amour* sama rozkosz nawet zostawia gorzki smak w ustach rozkoszników właśnie wtedy, gdy piją z jej kielicha, a cóż dopiero Nana?

Wszystko to tak jest. Wyłączywszy „Atak na młyn" i takie jasne nieliczne sylwetki, jak dr. Pascal, Silver, Mietta i jak niektóre postaci w *Le ventre de Paris*, reszta postaci Zoli to zgraja bzików, idiotów lub łotrów, których zbrodnie, właśnie dlatego, że opisane tak przedmiotowo występują nago, obrzydliwie, odpy-

chająco. A jednak... czy oddziaływanie tych książek jest dodatnie? czy te naturalistyczne prawdy, nagromadzone stosunkowo do świateł w takiej potwornej większości, a zbierane po zaułkach miejskich, na galarach, w pralniach, w szynkowniach i ściekach są odżywczym pokarmem dla ducha?

Zolę to nie obchodzi.

Ale czytelnika może znów nie obchodzić opinia Zoli. Skoro rzecz ma się odbić, że się tak wyrażę, na naszej moralnej i umysłowej skórze, mamy więc prawo rozważać, co nam będzie pożytecznem, a co zgubnem, mamy prawo stawiać pytania i czekać odpowiedzi, wymagać i żądać zadośćuczynienia. Bądź co bądź, autor istnieje dla czytelników, nie oni dla niego, a to tembardziej, gdy autor ten w osobie Zoli sam się być powiada historykiem życia. Jakże więc przedstawia się kwestya moralności Zoli ze stanowiska czytających? Nie zachęca do występku? — Zgoda. Powiemy więc: im bardziej piersi ludzkie będą zmuszone do oddycha-

nia zgniłem powietrzem i zatrutemi wyziewami ścieków miejskich, tem silniej będą tęsknić za czystą, zdrojową atmosferą szerokich pól, tak jak tęskni za nią sam Zola w swojem *Dans l'herbe.* Możemy więc na korzyść naszego autora przenieść to porównanie w sfery moralne i powiedzieć: im więcej czytelnik będzie wczytywał się w jego powieści, z tem większem upragnieniem będzie wyrywał się w stronę czystej i zdrowej uczciwości. Ale cóż z tego? Czy taka tęsknota za świeżem powietrzem zmniejsza choć w części zgubny wpływ zatrutych wyziewów na płuca ludzkie? czy nie kazi krwi, czy nie powłóczy twarzy bladością, czy nie sprowadza chorób. Pocóż tedy mamy niemi oddychać? Tak dzieje się i z powieściami Zoli. W tych brudach, złych zapachach, wstrętnych zjawiskach i występkach nie rozmiłuje się dusza, ale się skurczy, zwiędnie, zachoruje na moralną anemię, straci zdolność odczuwania piękna, straci polot i zniży się, a w najlepszym nawet razie, to jest wówczas, gdy wyrzuci ze swego moralnego organizmu

autora wraz z jego książkami, zmarnuje i wyczerpie na to część sił, które mogłyby być spożytkowane inaczej, lepiej. Zaiste, jeżeli z pomocą Zoli, przez plugawe przykłady odwrotne, mamy dochodzić do poznania prawd prostych jak dwa a dwa cztery, tedy moralny pożytek z jego utworów jest więcej niż wątpliwy. Wiemy bez niego, iż kobieta uczciwa jest więcej warta od... Nany; wiemy bez niego, iż świeży sianokos, lub dzikie róże, lub las sosnowy przyjemniej pachną niż kupa serów na halach paryzkich lub niż mydliny z pralni w *Assomoir*. Cenę tych rzeczy, które same w sobie są cenne, bezpożytecznie jest podnosić przez przeciwstawienia, a zatem nie może to być celem autora. Więc jakiż jego cel? Do czego służą te obrazy plugawych idei, plugawych ludzi i plugawych rzeczy? Są one naukowe? Nie—bo zły nawet chemik lepiej zanalizuje mydliny niż dobry powieściopisarz. Są one piękne? nie; są one moralne? nie; są odpoczynkiem dla umysłu? nie!

Czemże są?

Autor odpowiada: realną prawdą.

Czemu jednak autor nagromadza tyle prawd takich a nie innych? czemu jego rzeczom brak woni, a ludziom sumienia?

Że w danem społeczeństwie musi być spełniona pewna ilość kradzieży, gwałtów, napadów rozbójniczych, samobójstw skutkiem opilstwa i tym podobnych zbrodni, wiemy o tem ze statystyki — czy jednak te przestępstwa są przeważnym wyrazem życia ludzkiego? Nie. Są to tylko zboczenia. Poza niemi istnieje organizm społeczny, oparty na prawie, uczciwości, cnocie, pracy, wzajemnej pomocy społecznej i wszystkich tych węzłach, które społeczeństwu nie pozwalają się rozlatywać. Ktoby więc mówił, że wykaz zbrodni jest przeważnym obrazem organizmu społecznego, tenby zboczenia przyjmował za całość, i dając nawet wykaz od początku do końca prawdziwy, mówiłby nieprawdę i w błąd wprowadzał innych. Tak dzieje się i z Zolą. Powieść wedle niego ma być naturalistyczną, zatem ma być odbiciem życia w tej proporcyi świateł i cieni, jaka znajduje się w naturze. Po-

wieściopisarz jest historykiem, powieść zaś historyą. Jeśli będzie jednostronną—wówczas w szczegółach i w ich obrobieniu może być prawdziwą — jako ogół będzie fałszem. Takiego fałszu dopuszcza się Zola. Obaczmy czem są jego Rougonowie. Rodziną, która powstała z pijaka i waryatki — czyż to nie rodzina wyjątkowa, która zatem wyjątkowe odziedziczyła temperamenty, popędy, pożądliwości i charaktery? Wydaje więc ona pijaków jak Józef w *La fortune des Rougons*, limfatycznych a chciwych i gotowych na zbrodnię chłopów jak Piotr, uczonych marzycieli jak Pascal, warchołów jak jego bracia, waryatów jak ksiądz Mouret, idiotki jak jego siostra, Messaliny jak macocha w *La Curée* i ulicznice jak Nana. Ale właśnie dlatego historya takiej rodziny nie objaśnia nic, bo nie jest normalną, autor zaś, który jak sam mówi w przedmowie do Rougonów zamierzył sobie napisać historyę naturalną rodziny, mija się ze swem założeniem, bo zamiast zdrowej natury, która jest ogólną, odwzo-

rowywa patologiczną, która jest wyjątkową. W tejże samej epoce panowania bonapartyzmu, przy tem samem zepsuciu, płynącem z góry, słowem, przy takich samych warunkach socyalnych, rodzina Rougonów nie przestaje być rodziną chorą, może więc być rzeczywistą, może być fotografowaną z natury — nie myślimy temu przeczyć — ale jeśli ten wielki cykl powieści zgodnie z założeniem realizmu ma przedstawiać ogólny obraz życia, jeśli ma być jego wykładnikiem i objaśniać jego prawa normalne, to jest jednostronnym, a zatem fałszywym od początku do końca.

Zbierając w całym cyklu Rougonów z pominięciem wszelkiej proporcyi naturalnej, przeważnie cienie, brudy i zbrodnie, nizkie popędy, posępne następstwa zboczeń mózgowych, pijaństwa i podając ów zbiór jako naturalny obraz życia, Zola mija się z prawdą. W życiu bowiem i w naturze inna jest równowaga świateł i cieni. Za ściekami paryskiemi są pachnące nizkie łąki Normandyi i skały Bretanii i wielkie, proste a majestatyczne to-

nie morza. Na krocie kobiet, przebiegających ulice Paryża, macochy z La Curée i Nany są wyjątkami i po za zmysłowym czysto zwierzęcym popędem istnieje miłość pełna równowagi wewnętrznej; po za potomkami waryatek i pijaków istnieją i takie rodziny, jakie opisuje Edmund About w swojej „Miłości uczciwego człowieka.“ Gdyby świat, który wzrasta, kwitnie, rozwija się, nie przeważał nad światem umarłym i gnijącym, nie byłoby życia. Co więcej, te wszystkie dodatnie postaci i zjawiska stanowią ogromną imponującą większość, inaczej bowiem wszelkie społeczeństwo rozprzęgłoby się natychmiast, a byt ludzki stałby się niemożliwy. Naturalistyczna więc powieść, pragnąca odbić w sobie życie, powinna odbijać w sobie całkowitą naturę i całkowitą jej równowagę, inaczej będzie kłamliwą, autor zaś jej przestanie być naturalistą a stanie się zbieraczem potworności.

Zola chwyta wprawdzie na uczynku, ale nie życie, jeno zgniliznę. To już jest kwestya nie prawdy, ale osobistego sma-

ku, za którym wolno nie iść nikomu, i który wolno potępić. Dickens jest bardzo realnym, niezmiernie prawdziwym i prawdziwszym od Zoli, właśnie dlatego że posiada tę równowagę, w której świat jako taki, panuje nad osobistym smakiem piszącego. Zwierciadło autora Dombey'a odbija jednako proporcyonalnie światła i cienie. Nie pomija on zboczeń i występków ludzkich, ale przeznacza im właściwą rolę i nie lubuje się w nich. Za Kwilpa daje Nelly. Zoli brak równowagi. Czytelnik może powiedzieć jemu i całej szkole: „nie oszukujcie nas i siebie samych, jeśli malujecie zbrodnię, ohydę, plugawstwo, upadek kobiety, to nie czynicie tego ani w imię prawdy, ani w imię natury, ale dla tego, że sfera taka pociąga was łatwością czynienia spostrzeżeń realnych przez samą swą obrzydliwość i tak dotykalnych, że aż dotkliwych.“ Jest w tem tylko ułatwienie sobie zadania kosztem czytelników i tani realizm brutalny. Jest zamiłowanie efektów, dla których *l'Assommoir* będzie nazwą najwłaściwszą, bo biją obuchem w głowę zamiast przekonywać.

Że zaś ogłuszony czytelnik odczuwa ból, sądzi więc w pierwszej chwili, że nie może już być nic w świecie realniejszego.

Ale w tem właśnie omyłka, bo wrażenia piękna, harmonii, równowagi, dobra, przyjemności, rozkoszy, jakkolwiek mniej brutalne, niemniej są istotne — i kto raz zdobędzie się na tę prostą prawdę, ten nie zgodzi się na to, by można ją znaleźć w utworach Zoli.

Nie drażni on może imaginacyi, ale ją wala; nie napełnia duszy pytaniami bez odpowiedzi, ale psuje smak. Działanie jego utworów, jak działanie czadu węglowego sprowadza ociężałość, zawrót głowy i inne skutki czadu... Nie jest on pesymistą *a priori*, ale tak działa jak pesymista.

Jego adepci: Hennique, Alexis, Guy de Maupassant, wsręt na spółka Vast-Ricouard idą jeszcze dalej. Wszystko to jednak razem wzięte nie stanowi szkoły. Przebrana miara czy to w romantyzmie, czy w realizmie, jest tylko przebraną miarą, nie zaś nowym kierunkiem, dlatego sądzę, że słuszniej jest uważać ten

objaw za poddział tylko i skrajny wyraz realizmu w ogóle. Jest to objaw psucia się smaku — niezmiernie ogólny i od wieków powtarzający się objaw nadużycia, do którego prowadzi zwykle wszechwładne panowanie danej szkoły — jest to nakoniec — jeśli ktoś chce, maximum odchylenia się wahadła od równowagi. Że zaś miało to miejsce we Francyi, w kraju umysłów najżywszych, najbardziej skłonnych do wszelkiego rodzaju skrajności, w kraju, gdzie w ostatnich czasach*) wielkie wypadki i zmiany popsuły do wysokiego stopnia równowagę umysłową — to znowu nie powinno nikogo dziwić. W społeczeństwach też prawidłowych Zola nie robi wrażenia. W Anglii np. ani pożądają jego utworów, ani nie robią sobie z nich wielkich rzeczy. Pożądanym on jest wszędzie tam tylko, gdzie umysły w rozterce wewnętrznej dochodzącej aż do zdziczenia, chwytają najchciwiej z cywilizacyi i literatury to właśnie, co stanowi jej pianę.

Ale powróćmy na grunt francuski. Do-

---

*) Pisane w roku 1881 (p. w.)

świadczenie wieków uczy nas, że po takich objawach następuje zwykle reakcya. Ponad wszelką szkołą, ponad wszelkim kierunkiem jest życie z całą swą różnorodnością zjawisk, pragnień, idei, porywów, potrzeb. Zjawiają się nowe pojęcia polityczne, społeczne i filozoficzne — zjawiają się nowi ludzie, nowe bóle i nowe rozkosze, a te wszystkie ogromne pierwiastki takie ruchliwe i rozkołysane nakształt fal, nie dadzą się niczem skrępować, w żadne wieczno-trwałe formy ująć, rozsadzają więc dawne naczynia, szukając dróg nowych.

Mówię o tem dla tego, że każdego, kto wczytywał się w utwory powieściowe, a zwłaszcza w artykuły dziennikarskie Zoli, uderzyć musiała ślepa wiara z jaką dziwny ten człowiek pragnie wmówić w siebie i w innych, że wynalazł jedyny klucz do zagadek ludzkiego życia i jedyny prawdziwy kierunek, w którym rzeka twórczości ludzkiej, będzie odtąd płynąć bez spustoszeń, powodzi i szukania innych koryt.

Dziwny ten człowiek wątpi o swoim

talencie. W liście do Alberta Wolfa, słynnego feljetonisty Figara, powiedział: „Uważam się czasem za lichą głowę, i miałbym ochotę zniszczyć swoje rękopisy.“ Ale wątpiąc o tem, co posiada rzeczywiście, wierzy silnie w to, co nie zasługuje na wiarę...

Wszakże Zola po za sobą i swoją teoryą odmawia wprost racyi bytu innym kierunkom, jeśli zaś ją przyznaje któremu z pisarzów, to tylko blizkiemu sobie a i w tym jeszcze razie kwestyę większej lub mniejszej różnicy od swej teoryi uważa za kwestyę mniejszej lub większej doskonałości danego pisarza. Ten fanatyzm w połączeniu z ogromnym talentem daje mu siłę, i to jeden z powodów, dla których liczą się z nim i ze szkołą poważne nawet umysły. Głębokie przekonanie imponowało po wszystkie czasy, Zola zaś do tego stopnia przekonany jest o słuszności swego kierunku, że jego recepta nie jest tylko literacką. Obejmuje ona całą sztukę, ba! nawet i politykę. Dzisiejsza Rzeczpospolita francuska wedle Zoli, jeśli mą być, jeśli ma odpowiedzieć wszystkim nadziejom, spełnić wszel-

kie zadania państwowe i stworzyć takie formy, w którychby zbiorowe życie ludzkie mogło rozwijać się najłatwiej, to ma być naturalistyczną. Republikanie-doktrynerzy w rodzaju tych, którzy swe przekonania wypowiadają w „Journal des Débats,“ zgubią Rzeczpospolitą. Republikanie fanatycy uwzorowani według modły z 1793— zgubią Rzeczpospolitą. Uratować ją i rozwinąć mogą tylko republikanie — naturaliści.

Nie chcemy poruszać pytania, czem jest ten naturalizm polityczny, ale powtarzamy raz jeszcze pytanie: co tedy wprowadził ten naturalizm nowego do literatury? Dotychczas widzieliśmy tylko, że podkopał jej piękność, odebrał jej charakter promienia słonecznego w życiu, gwiazdy, do której człowiek wyciąga ręce, otuchy, ucieczki od zbyt twardych więzów rzeczywistości; kazał jej, by przestała być ideałem, a nie uczynił z niej nawet całkowitej rzeczywistej prawdy; z powszedniej zrobił ją płaską i wyjątkowo posępną. Był czemś jako realizm w ogólności; niczem jako naturalizm w szczegól-

ności: rzuciwszy się na powieść, zaciemnił ją, poplamił, obniżył, zapowietrzył, zwichrzył, rozłajdaczył — skądże ta wiara w siebie naturalistów? jaką choć jedną nową cegłę dodali do budowy?...

Odpowiadają: fizyologię.

II.

Psychologiczna obserwacya—oto podstawa stworzenia u Balzaka. Zstępuje on w tajniki duszy ludzkiej i, wpatrując się w oddziaływanie na nią świata zewnętrznego, kreśli nam rozwój uczuć i pojęć ludzkich, tak jak one rozwijają się psychicznie na tle dawnego usposobienia, jednem słowem kreśli nam charakter. Kolizye duszy ze światem zewnętrznym, walka uczuć z wyobrażeniami o obowiązku, cnocie i tym podobnych kanonach ludzkiego życia, dostarczają Balzakowi obfitego wątku do zawikłań, z których powstaje powieść. Zola postępuje inaczej. Zamiast charakterów kreśli nam temperamenty, zamiast psychologii wprowadza jako podstawę do powieści fizyologię. W rozprawie „O romansie eksperymen-

talnym,“ wygłosił on swą wiarę literacką pod tym względem. Człowiek jest sumą skłonności, usposobień i poglądów bądź odziedziczonych przez warunki fizyczne, w jakich żyje, przez otoczenie i przez ustrój socyalny. Romans, jako historya życia, powinien być analizą tych wszystkich składników, bo tylko w takim razie objaśni i wytłomaczy nam człowieka. Jak chemik, mając przed sobą dane ciało, przystępuje przedewszystkiem do rozbioru tego ciała, aby w rezultacie dojść do pierwiastków, z jakich ono się składa, tak samo powieściopisarz powinien rozłożyć na pierwiastki człowieka, z którym ma do czynienia. Jest to więc wprowadzenie metody przyrodniczej do powieści. Popęd do nauk przyrodniczych rozwielmożnił się do tego stopnia w ostatnich czasach, że ogarnął wszelkie umysły i wszystkie gałęzie wiedzy. Jest to cecha naszego wieku, w którym zasada przyrodnicza stała się podstawą takich nawet gałęzi wiedzy, które w dawniejszych czasach nie stały z nią w żadnym związku. Dośćby tu wspomnieć Henryka Buckla i Drapera,

szukających objaśnień dla historyi i cywilizacyi w warunkach fizycznych, w jakich rozwijało się życie ludzkie. Wprowadzenie zatem fizyologii do romansu było faktem analogicznym do kierunku, w którym poszła cała umysłowość ludzka, pierwszym zaś pisarzem, usiłującym oprzeć romans na tej nowej zasadzie, jest Zola. Weźmy jako przykład, jego cykl Rougons-Macquartów. Jest to historya rodziny, w której potomkach, dzięki odziedziczonym przypadłościom krwistym i nerwowym, przebija się i rozwija pewne usposobienie chorobliwe, modyfikowane tylko warunkami życia, otoczenia i epoki. Jak daleco kreślenie takich stanów wyjątkowych sprzeczne jest z ogólnem założeniem realizmu, polegającem na obrazowaniu życia normalnego, o tem wspomniałem już w rozdziale pierwszym, dla tego obecnie kwestyą tą nie będę się bliżej zajmował. Obecnie przyjmijmy fakta tak, jak je podaje autor. Matka wzmiankowanej rodziny, Adelajda Fouque, urodziła się z ojca obłąkańca, a jej samej całe życie brakło piątej klepki. Mimo to,

iż była bogatą dziedziczką, wyszła za mąż za prostego parobka Rougona, w którym pierwotne instynkta zwierzęcia górowały nad rozwiniętemi człowieka. Z tej pary urodził się Piotr Rougon, który, jako suma z ojca i z matki, połączył w sobie gburowate i brutalne popędy z pewnemi zboczeniami umysłowemi, przerodzonemi w niezmierną chciwość dobrobytu, użycia, pieniędzy i zaszczytów, Secundo voto, a raczej sine voto, Adelajda połączyła się z Macquartem, przemytnikiem i pijakiem. Urodzone z tych dwóch związków dzieci utworzyły rodzinę Rougons-Macquartów, których historyę opowiada nam Zola w swoich dziewięciu, napisanych dotychczas z tego cyklu, powieściach. *)

Rodzina ta rozrodziła się następnie dość licznie, zajęła różne stanowiska; w niektórych członkach doszła do wysokiego znaczenia, w innych zniżyła się, lub upadła w błoto. Ale przy całej rozmaitości typów męzkich i niewieścich zasadniczą ich podstawą pozostały skłon-

*) Pisane w roku 1881 (p. w.)

ności odziedziczone po waryatce i po zmysłowym gburze lub pijaku. Najwybitniejszą z tych skłonności była chorobliwa, prawie drapieżna, chęć użycia. Owa chęć jest nicią przewodnią, na którą autor nawłóczy wszystkie swe romanse. Jest to podstawa fizyologiczna. Mężczyzni Rougons-Macquartowie łączą się jednak z kobietami innych rodów, tak jak i Rougons-Macquartówny wychodzą za mąż za rozmaitych mężczyzn. Stąd przybytek nowej krwi, nowych pierwiastków fizyologicznych, nowych skłonności, nowych popędów, dzięki którym pierwotny typ zasadniczy modyfikuje się w najrozmaitszy sposób. Autor, kreśląc owe metamorfozy, nie przestaje być analitykiem. Jeżeli między Rougonami widzimy waryatów, pół-waryatów, maniaków, ludzi ambitnych, uczonych, entuzyastów politycznych, ascetów religijnych i Messaliny, to widzimy na mocy tejże zasady, na mocy której chemia uczy nas, że dany pierwiastek, łącząc się z coraz innemi, coraz nowe wydaje związki. Nie dosyć jednak na tem. Skłonności odziedziczone

modyfikują się i urozmaicają nietylko pod wpływem następnych połączeń fizyologicznych, ale pod wpływem warunków socyalnych. Dany osobnik innym byłby w swoim działaniu, gdyby się urodził w biednej chacie rybackiej, a innym jest, gdy się rodzi w pałacu ministra; innym, gdyby przyszedł na świat w wiekach średnich — innym, gdy się rodzi i żyje pod panowaniem Bonapartych. Fizyologia zatem, jako podstawa zasadnicza, musi się dopełnić socyologią i historyą, co razem dopiero wzięte i okazane w akcyi powieściowej stanowi w zakresie romansu — romans eksperymentalny.

Rougons-Macquartowie i ich odrośla żyją za czasów bonapartyzmu; a ponieważ, podług Zoli, jest to epoka szału i hańby, przeto, nie przestając być zasadniczo chorobliwemi potomkami pijaka i waryatki, są zarazem przeważnie okazami waryatów, a przynajmniej — skutkiem modyfikacyi — narwańców zepsutych, zgniłych moralnie i haniebnych. Wszystkie te jednak postaci są konsekwentne; każda z nich da się rozłożyć na pierwiastki

składowe, to jest na czynniki fizyologiczne, socyalne i historyczne, nie jest więc niczem dowolnem, niczem wymyślonem, tylko w autorskiej głowie, ale przeciwnie: wiernym i naukowym obrazem życia—cała zaś historya, jest prawdziwie historyą naturalną i socyalną rodziny za czasów drugiego cesarstwa. Tak — według autora.

Z powyższego przykładu czytelnicy mogą powziąć mniej więcej dokładne i dość jasne wyobrażenie o teoryi literackiej Zoli. Za jedną drogą widzimy także i różnicę między nim i Balzakiem. Autor „Kobiety trzydziestoletniej“ daje nam obraz zetknięcia się w człowieku różnych pierwiastków psychicznych i daje duszę ludzką, działającą pod wpływem uczuć i wrażeń — Zola przyczyn działania szuka w odziedziczonym temperamencie rozwiniętym w taki lub owaki sposób przez sferę i warunki socyalne. Dla Balzaka czynniki organiczne mają znaczenie drugorzędne, punkt wyjścia zaś stanowi charakter już rozwinięty i uduchowiony — dla Zoli objawy duchowe są następstwem, a podstawą i punktem wyj-

ścia są właśnie czynniki organiczne czyli Balzak zasadniczo jest psychologiem — Zola zasadniczo fizyologiem.

Przypatrzywszy się jednak bliżej, spostrzegamy, że ta różnica między dwoma wyż wzmiankowanemi pisarzami i w ogóle między Zolą, a powieścią dzisiejszą nie jest tak wielką, aby mogła stanowić podstawę nowej szkoły. Poniekąd powieść uwzględniała zawsze fizyologię. Spotykaliśmy się z opisem temperamentów w powieściach nawet romantycznych. Ten lub ów bohater miał czarne włosy, iskrzące się oczy, pochodził z rodziny takiej i takiej, więc działał tak a nie inaczej. Należy, to już do fizyologii, więc nie pomijano jej i dawniej całkowicie; różnica zatem leży w stopniu jej stosowania. To co inni uważali jako objaśnienie, Zola teoretycznie podniósł do stanowiska zasady. Wistocie rzeczy owo podstawienie fizyologii zamiast psychologii nie jest niczem więcej jak wniesieniem do sfery powieści tych czynników uprzednich, które przedtem uważano jako leżące poza jej sferą, a natomiast w granicach nauk

przyrodniczych. Powieść naturalistyczna zapożycza poprostu od nauki teoryi o odziedziczonych skłonnościach krwistych i nerwowych, o atawizmie, o temperamentach, i na tym naukowym aparacie opiera rozwój działalności swych bohaterów. Taka podstawa ma unaturalnić i objaśnić scyentyficznie wszystko, co się w niej rozwija, a gdy pisarz naturalistyczny doda jeszcze działanie przyczyn zewnętrznych, wpływ epoki i warunków socyalnych, powieść staje się romansem eksperymentalnym w całem znaczeniu tego wyrazu.

Sprawdza się to na Rougons-Macquartach. Zola miał podobno pod ręką dzieło doktora Lucasa: „O dziedziczności“ i na poglądach w dziele tem wygłoszonych, oparł swój cykl powieści, sam zaś, mówi o ich bohaterach co następuje: „Fizyologicznie są oni powolnem następstwem przypadłości krwistych i nerwowych, które objawiają się w danej rasie z powodu pierwotnego uszkodzenia organizmu i które wytwarzają zależnie od otoczenia w każdym z indywiduów zja-

wiska ludzkie naturalne i instynktywne, których różnorodne formy, przyjmują konwencyonalne nazwy cnót i występków“. Nie mogę się oprzeć chęci powtórzenia za jednym z krytyków, iż zdaje nam się, że słyszymy profesora medycyny, wykładającego naukową teoryę z katedry. Jakoż w ten sposób powieść faktycznie usiłuje zburzyć granicę, jaka dotąd dzieliła ją od nauki i wciągnąć tę ostatnią w swoją sferę i staje się stwierdzeniem na przykładach danej teoryi.

Innemi słowy: powieść objaśnia naukę — nauka wspiera powieść. Na pierwszy rzut oka jest to bardzo wiele. Romans oparty na takich podstawach nabiera powagi, prawdy i jest tak pozytywnym, jak nauka sama. Nie będzie to fantazya, ale raczej studyum, łączące charakter scyentyficzny z artystycznym. Na pierwszy rzut oka, powtarzam, reforma to ogromna, a chwała reformatora należy się Zoli.

Dlaczegóż tedy nie mamy go uważać za założyciela nowej szkoły?

Przedewszystkiem dlatego, że ta wrze-

koma reforma nie dotyczy artyzmu. Taki np. Dumas syn, potrzebuje tylko dodać rozdział fizyologiczny do swej Damy Kameliowej, lub do któregokolwiek z romansów, aby zająć podobne do Zoli fizyologiczne stanowisko. Toż samo możnaby powiedzieć o Balzaku i Flaubercie; takąż samą naukową powagą mógłby się osłonić nawet i Gaboriau. Pominąwszy właściwości talentów i większą lub mniejszą skromność obrazów, co właściwie stanowi tę różnicę, na której polega nowość? Oto de facto, stanowi ją jeden rozdział zapożyczony od nauki, w którym mówi się o fizyologii, oznajmia się, że ojciec i matka, dziadek i babka bohatera mieli takie a takie skłonności — a zapewnia się czytelnika, że bohater takim jest a nie innym, ponieważ dziedziczy te skłonności, — modyfikowane wprawdzie, ale zasadniczo takież same. Teorya ma piękne pozory i wygląda pokaźniej, ale w praktyce, jak zobaczymy później — nie ma nic więcej. W takim jednak razie o Małgorzacie Gautier doskonale dałoby się powiedzieć, że jest ona następstwem „des

accidets nerveux et sanguins, qui se déclarent dans une race à la suite d'une première lésion organique". Możnaby w ten sposób wytłumaczyć jej gorączkowe życie, szaloną miłość i śmierć. Teorya zatem Zoli nie obala istniejącej dotąd powieści, nie tworzy na jej miejsce nowej, ale, w najlepszym razie, daje jej tylko nowy fundament naukowy, przyprawia jej ogon, lub, jeśli ktoś chce, głowę fizyologiczną, redukując przez to bohaterów do znaczenia przykładów z jednej strony, do znaczenia okazów ciał, dających się rozłożyć drogą analizy z drugiej strony.

A teraz pytanie, co na tem ożenku fizyologii z fantazyą zyskuje powieść lub nauka?

Wspomniałem słowa krytyka, któremu się wydaje, że w Zoli słyszy profesora medycyny, rozprawiającego z katedry. Zobaczymy jednak różnicę między profesorem a Zolą.

Człowiek nauki opiera się na faktach od siebie niezależnych, nie przez siebie stworzonych. Fakta istnieją pozytywnie

w naturze, on zaś bada, dostrzega, odkrywa prawidłowość zjawisk i na tych pozytywnych danych buduje naukę. Jest to istotnie analiza pozytywna. Niedawno słyszeliśmy wykład o smole i jej zastosowaniach, a widząc wody zafarbowane na różne kolory przez produkta smoły, nie mogliśmy przecie mniemać, że kolory te są wytworem fantazyi wykładającego i że inny wykładający, wymyśliłby inne kolory. Nie tak się ma rzecz z powieściopisarzem. Romans, jakkolwiek może mieć związek z badaniem, może mieć związek tylko uboczny — przedewszystkiem zaś jest tworzeniem. Od czegoż zaczyna i Zola i każdy powieściopisarz? Oto od wymyślania faktów samych. Jakaż to tedy dowolność, jaki brak pozytywnej podstawy, jaka łatwość dojścia do rezultatów czysto fantastycznych! Gdzie tu owa prawidłowa niezmienność, na mocy której każdy przyrodnik wykaże nam zawsze też same rezultaty doświadczeń? Doktór Lucas np. stwierdza nam teoryę dziedziczności przykładami obserwowanemi w naturze.—Zola przykładami z fantazyi

Adelajda Fouque była córką waryata i sama waryatką, a zatem synowie jej Piotr i Józef stali się dziedzicami pewnych zboczeń umysłowych, które objawiły się w ich potomstwie w taki to a taki sposób. Dlaczego nie w inny? Czyż to są pozytywne przykłady? Doktór Pascal, syn Piotra, jest uczonym i filantropem zarazem. Odziedziczone przypadłości krwiste i nerwowe objawiły się w nim w nader szlachetnej formie, bo tylko pewną egzaltacyą w miłości do nauki i do ludzi. Tak! Jeśli dr. Pascal jest człowiekiem żywym, to nie mamy prawa nie wierzyć, że początkowe waryactwo babki może i w taki sposób się przerodzić. Mamy przed sobą fakt, więc—niema rady—trzeba go przyjąć. Ale jeśli doktór Pascal jest wymysłem powieściopisarskim, to zupełnie co innego. Wówczas każdy czytelnik może wygłosić swoją teoryę i powiedzieć: nie prawda! taki doktór Pascal nie mógł się urodzić w takiej waryacko-zbrodniczej rodzinie. Czytelnik wprawdzie nie dowiedzie, że nie mógł, ale i Zola nie dowiedzie, że mógł. Przecie od

niego tylko zależało zrobić go innym. Od niego zależało z ascetycznego księdza Moureta zrobić apoplektyka proboszcza, posuwającego aż do szaleństwa chciwość na podzwonne, albo z Nany nie Nanę, ale egzaltowaną siostrę miłosierdzia, przebiegającą pole bitwy pod Gravellote. Jakże więc ze stanowiska fizyologicznego poradzić sobie z tą dowolnością, do której zresztą autor jako powieściopisarz ma wszelkie prawo. Nie jestże to raczej budowanie na piasku systematu, którego pojedyncze części, a raczej wszystkie składniki są fikcyą? Historyk, stosujący teóryę i metodę przyrodniczą do wykrycia praw historycznych, ma przed sobą również fakta niezależne, spełnione i pozytywne; powieściopisarz, który tworzy, nie może obserwować przedmiotowo; ma swoja fantazyę i nic więcej. Wobec tej fantazyi, niema co mówić o naukowych prawdach, bo wypadkowa zależy tylko od dobrej woli autora, lub, inaczej mówiąc, staje się dowolnym wymysłem. Łatwo stąd dojść do wniosku, że takie zestawienie fizyologii i fantazyi, daje w rezul-

tacie nie pozytywną prawdę, ale pozytywny fałsz. Fizyologia fantastyczna, jest to dzikie zestawienie rzeczownika, w którego pojęcie wchodzi ścisłość, a z przymiotnikiem, oznaczającym zupełną dowolność. Jestto contradictio in adjecto: całość zaś zestawienia jako fizyologia przeszkadza uwzględnieniu żywiołów artystycznych, jako fantazya — sprzeciwia się nauce.

Sądzę, że cały cykl Rougons-Macquartów, gdyby go ktoś chciał uważać jako zmysłowe przedstawienie danego szematu fizyologicznego, byłby tylko utworem nędznego dyletantyzmu. Z drugiej strony, gdyby bohaterowie tego cyklu nie byli niczem więcej, jak tylko okazami, udawadniającemi fizyologiczne założenie, to popierwsze: byliby złemi dowodami — powtóre: utraciliby wszelkie znaczenie artystyczne.

Przestalibyśmy ich rozumieć, zatem przestaliby nas zajmować. Jeśli jakaś postać wprowadzona do powieści, działa na mocy powodów psychologicznych, takich np. jak gniew, zazdrość, nienawiść,

przyjaźń, tedy czytelnik, który sam w życiu doświadczał podobnych uczuć, zdaje sobie sprawę z bohatera, umie i może odczuć wszystko co go dotyczy, i to rozumienie, to odczuwanie, to zdawanie sobie sprawy, stwarza bezpośredni związek między czytelnikiem a bohaterem i daje każdemu z czytających kryteryum w rękę. Jeśli jednak podstawą zamiast psychologii będzie fizyologia, jeśli bohater działa tak, a nie inaczej dla tego np., że jego dziadek był pijakiem, lub waryatem, to ten związek z czytelnikiem przestaje istnieć. Nikt nie potrafi zrozumieć i odczuć takiego bohatera, lub postawić się w jego położeniu — bohater więc zejdzie do znaczenia okazu, który zasługiwałby na uwagę doktorską, gdyby był rzeczywistym — nie zasługuje na niczyją, jako pomysł fantastyczny.

Jakąż to tedy podstawę dał powieści Zola? W rzeczywistości stworzył tylko teoryę, która mieści się doskonale w kilkunastu wierszach przedmowy, ale która stosowana ściśle, szkodziłaby nauce i powieści. Na szczęście nie daje się ona zastosować w powieści. Sprawdza się to i na

Rougons-Macquartach. Autor stara się trzymać w początku swej fizyologicznej nici, opowiada więc nam szeroko w genealogii Rougonów o ich temperamentach, nerwach, dziedzicznych przypadłościach, i przechodzeniu ich na następne pokolenia. Ale w miarę, jak powieść zaczyna wołać o swe prawa, jak postaciom trzeba nadawać charaktery, przypadkom przebieg, opowiadaniu zakończenie, nić urywa się, i powieściopisarz zapomina o tem, że się kreował na fizyologa.

W pojedynczych książkach cyklu Rougonów cały ów wrzekomy związek fizyologiczny między niemi ogranicza się do wspólnego ogólnego tytułu. Jako przykład, weźmy pierwszy lepszy tom pojedynczy; przypuśćmy „La faute de l'abbé Mouret“. Jest to historya młodego księdza ascety. Pragnie on przetopić w sobie całego człowieka na uniesienia religijne i zadosyćuczynić przez nie wszystkim potrzebom ludzkim. Ale natura upomina się o swe prawa, wywiązuje się więc z tego walka, w której asceta upada, a potem znów się podnosi. Jego pobyt w ogrodzie

Paradou, ciężka choroba, którą przebywa, wyzdrowienie, przyjaźń z dziwną mieszkanką tego parku Albiną — oto składowe części opowiadania. Wśród zdziczałej potężnej natury, wśród morza kwiatów i wśród zapomnienia o całym świecie, snuje się poemat miłosny, podobny do czarownego snu, z którego Moureta budzi dopiero dzwon kościelny. Jaki de facto istnieje związek między tą trochę pogańską sielanką a innemi tomami cyklu? De facto—żaden! W przedmowie do pierwszego tomu usłyszeliśmy, że następne mają być dalszym ciągiem — i oto wszystko. Ale po za tem „La faute de l'abbé Mouret" jest dziełem zupełnie niezawisłem od teoryi, wygłoszonej w przedmowie. Punkt wyjścia autora, mimo właściwej mu analizy, jest tak dalece czysto artystyczny, że gdyby nie istniały ani poprzednie, ani następne tomy, ksiądz Mouret pozostałby tem, czem jest, to jest artystycznym obrazem walki, jaką w człowieku staczają egzaltowane uczucia religijne z naturą ludzką. Pytanie, czy w księdzu tym płynęło kilka kropel krwi Adelajdy Fouque, nic nie roz-

strzyga, nic nie objaśnia, niczego nie poucza. Zapewne, że autor może chcieć wytłumaczyć egzaltacye Moureta tem pochodzeniem od waryatki, ale gdyby Mouret był, jak wspomniałem nie ascetą, ale apoplektycznym klechą, chorym na manię zbierania pieniędzy, lub resztek świec woskowych, manię ową można by także wytłumaczyć pochodzeniem od Adelajdy Fouque. Owóż teorya, którą można tak przewracać na obie strony jak rękawiczkę i którą stosuje się do wszystkiego—nie stosuje się do niczego. Poprostu niema na nią miejsca, nie daje się ona ni przypiąć, ni przyłatać. Nić też się rwie i autor przestaje być fizyologiem. Gdyby nawet zamieścił w przedmowie jakąś rozprawkę fizyologiczną — przedmowa zostałaby sobie dyletancką rozprawką, a powieść poszłaby swoją drogą. Toż samo da się powiedzieć o każdym po szczególe tomie. Ogólny tytuł wspólny, a w praktyce powieściowej żadnego fizyologicznego związku, nie dla tego, by go autor zachować nie chciał, ale dla tego, że w praktyce powieściowej niema miejsca na fizyologię: dla tej prostej

przyczyny, że tworzenie ma inne prawa niż badanie naukowe, fantastyczne zaś postaci wymyślone przez autora nie mogą tłumaczyć się teoryą, która sama szukać musi podstawy w obserwacyi ścisłej, opartej na pozytywnych faktach.

— Czemże tedy jest fizyologiczna teorya Zoli?

— Pretensyą, umieszczoną w przedmowie. Ale samo prawo dziedziczności nie wypełnia jeszcze tej teoryi. Naturaliści położyli jeszcze szczególniejszy nacisk na działanie przyczyn zewnętrznych, przypadkowych w stosunku do człowieka, ale wpływających czasem absolutnie na jego czynność i postępki. Dla psychologa motywami czynów bohatera lub bohaterki będą takie objawy psychiczne jak miłość, nienawiść, zazdrość, przyjaźń—naturalista że szczególnem zamiłowaniem będzie wykazywał przewagę i takich motywów jak głód, zmęczenie, upał, mróz, wódka lub rum. Działają na nas takie rzeczy w życiu, czemuż nie mają być zużytkowane w powieści. I znowu powtarza się owa różnica w używaniu i stosowaniu danych

czynników między pisarzami w ogóle, a pisarzami naturalistycznemi. Co dla pierwszych ma tylko w najlepszym razie znaczenie ubocznego środka, dla drugich stanowi często podstawę. Mówiąc to, mam na myśli po części „l'Assomoir,“ po części „Nanę,“ głównie zaś powiastkę Alexisa, p. t. „Na pobojowisku“ a umieszczoną w zbiorowem wydawnictwie naturalistycznych nowelli, ochrzczonem ogólną nazwą: „Wieczorów w Medan“. W powiastce tej trzęsienie się wozu na szosie, mróz i zbyt wielka ilość wypitego rumu rozstrzygają na razie o czynach bohaterów. Takie nadanie przeważnej roli czynnikom fizycznym i wyniesienie ich do godności motywów to również nowość wprowadzona przez naturalistów, w której fizyologia znajduje swoje uwzględnienie. Ale o tej nowości prawie wspominać nie warto. Przedstawiając człowieka działającego pod wpływem takich czynników jak mróz lub upał, przedstawialibyśmy go tylko z jednej zwierzęcej strony. Pomijając, że w powieści czynniki takie przecinają naturalny rozwój akcyi i występują jako *deus ex machina*, działają

one zarówno na ludzi jak na psy, wilki, koty, nie objaśniają całkowicie daleko bardziej złożonych i zawiłych czynności ludzkich. Można wprawdzie stojąc na takiej podstawie, obniżyć powieść, zhańbić ją do reszty, zezwierzęcić, można tworzyć muzea potworności, do których zabrania się wchodzić nieletnim i kobietom, ale na człowieka okażą się takie ramy zaciasne, właśnie o całą różnicę, jaka istnieje między nim, a psem lub kotem. Powieść i to, co się w niej dzieje, powinno być ludzkie. Si non-non! — dla tego z takiem stosowaniem fizyologii nie uznajemy za właściwe się rachować. Przypomniałem zaś o tem, by ostatecznie zaznaczyć, jak dalece i jak ze wszelkich względów fizyologia bankrutuje w powieści, powieść w fizyologii.

Gdybyż jeszcze ta filozofia służyła za podstawę do kreślenia obrazów z życia moralnego, możnaby przynajmniej na mocy spostrzeżeń i własnej obserwacyi stwierdzić, o ile jest właściwą i trafną. Świat, który nas otacza, dawałby nam pewne kryteryum w sądach. Moglibyśmy przy-

najmniej powiedzieć: „istotnie! doświadczenie i codzienna obserwacya uczy nas, że tak się zwykle dzieje, takie skłonności się dziedziczy, takie przyczyny fizyczne działają w podobny, a nie inny sposób“. Ale gdy ta fizyologiczna podstawa, ma być niby naukowem wyjaśnieniem stanów wyjątkowych i potworności—tedy sprawdzian wysuwa się nam z rąk, tedy nie wiemy, czy ona jest słuszna, czy niesłuszna, czy to coś istotnego, czy tylko naukowy blichtr, pod którym autor pozwala sobie ukrywać najwyuzdańsze i najchorobliwsze twory! Jesteśmy na łasce i niełasce autora, więc zechce może nam kazać oddychać miazmatami tak zaraźliwemi jak dżuma. Wtedy już nie z fizyologią, ale mamy do czynienia z fantastyczną patologią. Nie rozumiemy nic, nie wiemy, czy ta naukowa podstawa nie jest prostą szarlataneryą. Wciągamy w siebie woń zgnilizny, nie mając nawet za to tej satysfakcyi, jaką daje przekonanie, że ta zgnilizna jest czemś rzeczywistem, jest emanacyą jakiejś istotnej choroby, którą należy usunąć.

Gdy doktor staje wobec niezrozumiałej, potwornej słabości, może nie umieć jej leczyć, ale wie przynajmniej, że to, co widzi, nie jest urojeniem. My, stając wobec potworności, napełniającej nas wstrętem i obrzydzeniem, mamy prawo przypuszczać, że ta ohyda jest tylko autorskim wymysłem, na quasi fizyologicznej podstawie. Mamyż się z nią liczyć!? I toż ma być fizyologia w znaczeniu naukowem, na której pierwszy lepszy szarlatan może gwizdać jak na dziurawym orzechu? Toż ma być niezmienna, prawidłowa scyentyficzna podstawa, na której każdemu wolno stawiać potworki wyrobione z błota i śliny? Toż ma być teorya, którą jak płaszczem wygodnie jest pokryć owrzodzone ciało?

W rozdziale poprzednim powiedziałem, że przedstawianie wyjątkowych stanów za moralną prawdę jest fałszem — obecnie pozostaje mi tylko jeszcze dodać, że naciąganie fizyologii do tłumaczenia ludzi i stosunków potwornych, a wymyślonych z fantazyi autora jest dowolnością, aktem rozszalałej imaginacyi, szarlataneryą —

i w stosunku do prawdy — równym fałszem.

Cóż więc zostaje tej osławionej doktrynie naturalizmu? Oskubać tego ptaka z jego pretensyi do natury i prawdy, z jego naukowych pozorów było łatwo. Oskubane ciało pokazuje się zgniłem, niezdatnem do użycia i trującem. Teraz z doktryny przenieśmy rzecz na osobę. Co zostaje Zoli?

Jako doktrynerowi — nic! Nie jest pięknym, nie jest moralnym, nie jest prawdziwym, nie jest naukowym. O ile idzie za swym doktrynerskim smakiem, o tyle kocha się w szpetocie; o ile wyjątkową szpetotę sprzedaje za normalną prawdę, o tyle kłamie i oszukuje kupujących; o ile na szyldzie ma napis fizyolog, o tyle albo jest szarlatanem, albo oszukuje sam siebie. Doktryna nie jest nic wartą i jej autor również o tyle, o ile nie przerasta swej własnej doktryny.

Ale ją przerasta o całą głowę.

Zola posiada coś wyższego nad wszelkie doktryny, nad wszelkie naturalistyczne systematy: posiada talent. Temu

ptakowi skrzydlatemu ciasno w klatce, zbudowanej z fizyologicznych drutów, ze zbrodni i niebywałych występków, a że ma dość siły, więc burzy budowę i wylata na świat szeroki i wolne powietrze. Wspominając poprzednio o teoryi fizyologicznej, starałem się okazać, że, w gruncie rzeczy, zostaje ona tylko najwięcej jako balast w przedmowie, autor zaś, w miarę jak budzi się w nim powieściopisarz, poczyna tworzyć po za teoryą. Wogóle ma zepsuty smak; kocha się w brudach i chorobach, spotykamy jednak w jego powieściach, jakby oazy na pustyni, postaci czyste i pełne poezyi, a odmalowane tak plastycznie, że przemawiają do nas z siłą rzeczywistej prawdy. Do takich postaci należą w pierwszym tomie Silver i Mietta— dwoje dzieci zdrowych, młodych, kochających się i uczciwych. Chodzą oto oni w księżycowe pogodne noce ukryci pod jednym płaszczem i rozmawiają jak dzieci, najczęściej o świecie, który ich otacza. Niemasz w nich za grosz doktryny. Zola przestaje w nich być naturalistą i fizyologiem, a tworzy je tak, jak zwykł tworzyć

podobne obrazy talent. Gdy czytelnik w jego książce napotka nagle taki ustęp, zdaje mu się, że w cuchnącej i ciemnej izbie otworzył ktoś okno, przez które wpada świeże powietrze i jasne wesołe światło słoneczne. Ale, powtarzam jeszcze raz: stoją owe dzieci po za systematem. Jest w nich odwzorowane młode życie, jego ogólne prawdy — i nic więcej. Zola nie potrzebował pisać do nich fizyologicznej przedmowy, ani wywieszać żadnej literackiej chorągwi. Również samodzielnie, również po za systemem stoi taka Albina, towarzyszka Moureta, lub Klara w „Le ventre de Paris". Są to typy szorstkich dziewczyn, które patrzą trochę chmurno, ale kochają mocno, i jakkolwiek malowane przez autora realnie, nie tylko, że stoją samodzielnie wobec naturalistycznych teoryi, ale mają w sobie nawet pewien odcień romantyczny. W ostatnich czasach Zola chciał dowieść, że naturalizm nie zawsze tarza się w błocie i napisał śliczną powiastkę zatytułowaną „Atak na młyn" a zamieszczoną w zbiorowem wydawnictwie pod ogólną nazwą wieczorów w Medan.

Obraz następuje tam za obrazem: więc naprzód tło: zapadły kąt kraju lesisty i górzysty—a wśród tych wzgórz wiatrak, turkoczący po nocach. W wiatraku żyje stary młynarz z córką, piękną, ale trochę dziką dziewczyną. Opodal mieszka jakiś nieznajomy, dość tajemniczy: może kłusownik, który strzela zwierzynę w cudzych borach. Sąsiedzi różnie o nim mówią... Nieznajomy kocha młynarczankę, a ona jego. Miłość jak promyk słońca rozświetla krajobraz i twarze ludzkie. Wszystko zresztą układa się spokojnie — zwyczajnie po ludzku. Młynarz prosi gości na zaręczyny — aż nagle nocą na widnokręgu błyskają łuny, zdala słychać jakieś gwary i głuche grzmoty... To wojna! wojna! Ciche, małe życie ludzkie przeciwstawia się nagle ogromnemu kataklizmowi społecznemu. Tchnienie burzy przelatuje nad spokojnym zakątem ziem i nieubłagana ślepa siła tak rozgniata olbrzymią stopą serca ludzkie i dolę ludzką, jak wóz rozgniata kwiat, który wyrósł w jego kolei.

Czytelnik, wiedząc, kto jest Zola, i że Zola napisał tę nowelę na dowód, że natu-

ralizm niezawsze się kocha w brudach i potwornościach, z początku nie może obronić się zdziwieniu, które wkrótce przeradza się w pytanie: a gdzież tu jest naturalizm? gdzie jakikolwiek związek z fizyologią, z prawem dziedziczenia przypadłości krwistych i nerwowych, z działaniem fizycznych środków, z metodą przyrodniczych obserwacyi, słowem — z tem wszystkiem, co stanowi sumę literackich teoryi Zoli? I pytanie pozostaje bez odpowiedzi. Napróżno by ciągnąć doktrynę: ani rusz — nie da się ona do tej noweli zastosować. Co ztąd za wniosek? Oto Zola chciał dowieść, że potrafi tworzyć rzeczy czyste i piękne w zakresie swej teoryi, a dowiódł, że potrafi je tworzyć po za teoryą, na podstawach obserwacyi właściwej nie naturalizmowi w szczególe, ale realizmowi w ogólności poza doktryną — na mocy talentu przedewszystkiem.

Zola posiada przytem temperament nawskroś powieściopisarski. Z tego powodu całą swoją teoryę umieszcza w przedmowie, bo gdy poczyna tworzyć, wówczas najbardziej oderwane ideje i stosunki

przedstawiają mu się w kształcie obrazów. Stąd owa wysoka plastyka we wszystkiem, co pisze, albowiem posiada jednocześnie w wysokim stopniu dar uchwycenia danej rzeczy lub idei w taką formę, która najlepiej, najdotykalniej ją wyobraża. Jest to pierwszorzędny dar w powieściopisarzu. Montaigne powiedział, że trudność nie leży w pomyśle, ale w wykonaniu—i miał słuszność. Przypuszczam, że nie jeden z nas umiałby się zdobyć na pomysł do bardzo pięknego obrazu—a jednak do wymalowania obrazu jeszcze od tego daleko, potrzeba bowiem na to jednej rzeczy, to jest umiejętności władania pędzlem i farbami. W pracy literackiej, zwłaszcza w tworzeniu powieści, która z natury swej obejmuje stosunki bardziej złożone i nie przedstawia chwili jak obraz, ale rozwój wypadków i charakterów w czasie, pomysł większej jest wagi; jednakowoż i w powieści istota artyzmu zależy prawie wyłącznie od formy. Najpiękniejszy pomysł wcielony niedołężnie, pozostanie tylko duszą bez ciała, planem bez odpowiedniego wykonania i nie

stworzy powieści. Trzeba w tym razie umieć malować. Mniejsza o to, czy forma przychodzi trudno, czy łatwo. Balzakowi przychodziła niezmiernie trudno, tak, że na poprawki w korektach tracił całe życie i majątek; o Zoli również mówią, że szuka formy usilnie; ale należy przyznać—umie znaleźć. Ta umiejętność—to tajemnica talentu. Wspomaga ją obserwacya, wzmacnia do wysokiego stopnia prawdziwe uczucie, t. j. silne odczuwanie tego, co się pisze—ale po nad tem leży jakaś intuicyjna zdolność widzenia i oddawania plastycznie rzeczy nawet słabo lub wcale nieobserwowanych — zdolność, z którą trzeba się urodzić.

Zola urodził się z tem poczuciem plastyki formy i wydoskonalił ją do najwyższego stopnia. Nawet wtedy, gdy buduje z błota i zgnilizny, możnaby, odrzuciwszy sam materyał, uczyć się od autora, jak należy rzeźbić daną rzecz słowem. Wszystko, co on opisuje posiada swoj kształt, swój kolor, swoje wycieniowanie, swój stosunek do otoczenia, swój zapach nawet. Jeden z niemieckich krytyków twierdzi, że Zola

opisuje w ten sposób naturę, aby czytelnik mógł ją nie tylko widzieć, ale i powąchać. Obok tej plastyki jest przytem obserwatorem niezmiernie dokładnym. Opisując bądź to dany krajobraz, bądź dany budynek, nie pomija żadnego szczegółu, choćby on sam przez się był obojętnym. Targ, o którym mówi w „Le ventre de Paris" inny pisarz byłby zbył kilkunastu lub kilkudziesięciu słowy; Zola stworzył opis, który stał się sławnym. Nie pominął basenów z rybami, ryb, serów, kiełbas, szynek, piramid z warzywa. Każda nać pietruszki lub marchwi zwracała jego uwagę. Swoją plastykę każe on czytelnikowi odczuwać wszystkiemi pięciu zmysłami. Z tego względu jest realistą w całem znaczeniu tego wyrazu. Żaden też pisarz przed nim nie uwzględnił tak dalece świata zjawisk, natury martwej i wogóle tła. Jest to prawdziwy holender. Obserwacya jego jest nawet poniekąd zbyt dokładną. Czytelnik zagubiony w szczegółach nie ogarnia może należycie całości i nie odczuwa wrażenia, jakie ona sprawia en masse. Zola, jak niektórzy malarze, na-

leży do krótkowidzów; stąd przy całej obfitości szczegółów brak im nieco perspektywy. Brak także w natłoczeniu powietrza. Otrzymuje jednak tę korzyść, że wszystko, co nam opisze, mamy, widzimy, pamiętamy. Również zdajemy sobie dokładnie sprawę z zewnętrznych osobistych i typowych cech postaci ludzkich. Postępki ich bywają potworne, chorobliwe, niczem często niewytłumaczone, psychologicznie fałszywe i dające fałszywe świadectwo o prawdzie, ale jak wyglądają sami ludzie jako osoby i jako typy, jakie ich są rysy, wyraz twarzy—wiemy doskonale. Nie są to cienie tylko lub tylko postępki nazwane imionami Józef, Piotr, Nana i t. p., ale postaci z krwią, skórą i kościami. Są oni często mało interesujący lub szpetni jako działacze—skończeni pod względem plastycznym, jako portrety.

Są to zalety pierwszorzędnego pisarza. Posiada je nie tylko sam Zola, ale i tacy znakomitsi z jego naśladowców, jak Hennique lub Guy Maupassant. Dzięki tym zaletom ludzie liczą się z niemi i zwra-

cają na nich uwagę. Gdyby Zola nie miał talentu, to przy tym samym swoim systemie byłby tylko fabrykantem skandalów, i do tego—nudnych i płaskich, mimo swej jaskrawości, skandalów. Tam jednak, gdzie przestaje kochać się w brudach, gdzie umie wyłamać się z pęt własnej doktryny, gdzie działa na ogólnem polu realizmu nie jako apostoł, ale realistyczny talent, tam tworzy obrazy, które same przez się potrafiłyby utrwalić jego imię w pamięci ludzkiej i w literaturze.

Takim jest całkowity Zola.

Czytanie tego pisarza może być o tyle pożyteczne dla autorów, którzy zwracają przedewszystkiem uwagę na pracę tworzenia, ile niebezpieczne dla szerszych kół czytelników, którzy szukają przedewszystkiem treści. W ocenie mojej, która dobiega końca starałem się być objektywnym; jeśli zaś znalazły się słowa potępienia dla materyału życiowego, jakiego używa Zola i dla doktryny, pod jaką ten materyał podciąga, to dla tego, że cały ten system rozlatuje się na części pod

pierwszym powiewem zdrowego rozsądku. Taki naturalizm, w imię którego apostołuje Zola nie jest prawdą, taka nauka nie jest nauką—prawdą jest tylko talent Zoli, który świeci częstokroć nieniestety jak gwiazda nad kałużą.

Czy jednak ten talent okupuje wszystko, i czy dla niego warto zatruwać się temi truciznami, tym pesymizmem, którego goryczy, jeśli wypiera się autor, to odczuje jej smak czytelnik? Mojem zdaniem—nie. Zolę przedewszystkiem można określić słowami naszego poety:

Jego myślą, jego mową
Nie odetchnie pierś szeroka,
Nie pomyśli jego głową,
Skier nie weźmie z jego oka.

Zola nie może być przewodnikiem ani dla naszych czytelników, ani dla naszych pisarzy. Jest on objawem może naturalnym w społeczeństwie tak wyrafinowanem, jak francuskie, które przytem, przy ogromnej różnorodności smaków, pożądań, celów zatraciło świadomość, co właściwie ma być głównem upragnieniem i jedynym celem. Być może, że wskutek tego

wielu tam ludzi straciło wiarę w taki wyższy cel. Ci szukają wrażeń i ostrej podniety dla stępiałych nerwów — i tym prawdopodobnie Zola wystarcza. My w innem jesteśmy położeniu. Nam—iść pod górę, nie staczać się w dół. Nasza droga jest inna, poważniejsza, surowsza—więc i powieść nasza ma zadanie odmienne, a mianowicie powinna: dawać zdrowie, nie rozszerzać zgniliznę...

Jeśli unosi się nad nią smutek, to ten smutek jest raczej tęsknotą za ideałem—nie pesymizmem wyczerpania i zwątpienia... Pesymizm jest rozkładem, powieść zaś nasza ma obowiązek związywać, co jest rozwiązane, być łącznią dusz i—według określenia poety—arką przymierza między dawnemi i nowemi laty...

Któżby chciał zrzekać się dobrowolnie tak wysokiego powołania i iść drogami Zoli?



II.

O POWIEŚCI HISTORYCZNEJ.

O powieści historycznej.

Tym, którzyby chcieli mi zarzucić, że występując z odczytem o powieści historycznej, występuję zarazem *pro domo mea*, odpowiadam z góry, że pośrednio — tak jest. Stanowisko piszącego u nas, jak i wszędzie, jest służbą publiczną. Służymy literaturze, a przez nią społeczeństwu. Gdy więc odzywają się zdania, dowodzące, że droga, którą się obrało, jest błędną i wiedzie na manowce, każdy ma prawo wystąpić w jej obronie.

Wszelako nie idzie tu o rzeczy czysto osobiste. Żaden z piszących nie stanie przed publicznością po to tylko, by jej dowodzić, że pisze dobrze. Ale gdy naokół powieściopisarza rozlegną się głosy,

że nowsza krytyka odmawia racyi bytu powieściom historycznym — więc błądzi, kto je pisze — naówczas powieściopisarz ma nietylko prawo, ale i obowiązek odpowiedzieć: „tego rodzaju krytyka myli się — a oto moje dowody."

Ponieważ chodzi właśnie o powieść historyczną, zatem należy mi na wstępie stwierdzić, że zdania, odmawiające jej słusznych podstaw, odbijają się o uszy niemal codziennie. U nas, w ostatnich czasach, *) zabrał głos w tej sprawie Brandes i z właściwą sobie zręcznością, przytoczył cały szereg argumentów na dowiedzenie, że powieść historyczna w zakresie literatury jest tem samem, czem: „prawdziwa kawa figowa" w zakresie handlu. Równie jak kawa figowa, dlatego, że jest figową, nie może być prawdziwą, tak powieść, która z natury rzeczy jest utworem fantazyi — nie może być historyczną.

Zanim wrócimy do tego określenia, któremu zresztą przyznać należy, że jest równie dowcipne jak zręczne, wysłuchajmy

---

*) Pisane w roku 1889 (p. w.).

całego aktu oskarżenia, jaki ułożono przeciw powieści historycznej, począwszy od Gervinusa, skończywszy na Tainie, Brandesie i wielu innych.

Sprawa tyle ma związku z walką rozmaitych kierunków w literaturze i sztuce, że przez to samo staje się do wysokiego stopnia zajmującą.

W literaturze i sztuce każde niemal pokolenie ludzkie wytwarzało odmienny zwrot, odmienny kierunek, który póty był zwykle uważany za nowy, postępowy i słuszny, póki nie przyszedł następny i nie ogłosił swego poprzednika za starca, zacofańca i kłamcę. Jest rzeczą godną uwagi, że mimo doświadczenia wieków, mimo detronizacyi tylu kierunków, między przedstawicielami każdego najnowszego znajdowały się zawsze całe zastępy zapalonych, głoszących z zupełną dobrą wiarą, że ów kierunek ostatni jest zarazem i ostatecznym, i że literatura, a względnie sztuka, pójdą już raz na zawsze po nowo odkrytej drodze. Wytwarzało się z tego wiele nietolerancyi, ale i wiele dobrego, bo powstawały dzieła szczere, zrodzone

z zapału i głębokiego przekonania, więc mające w sobie i siłę i żywotność — naturalnie o tyle, o ile talent piszącego był mocen zadaniu sprostać.

Przychodziło następnie nowe życie, nowe umysłowe objawy, którym dany kierunek nie mógł zadość uczynić i których nie mógł pomieścić; przychodzili nieudolni twórcy, przemycający swój lichy towar pod najpopularniejszą etykietą; poczynało się tworzenie konwencyonalne i panujący kierunek kostniał, stawał się suchą formułą, estetycznym przepisem bez życia — więc przyrodzoną koleją, życie rozdzierało go na strzępy.

Kto się nad ową koleją rzeczy zastanowi, musi dojść do przekonania, że kierunki, zwroty, słowem wszystko, co w danym razie przedstawia się jako nowy krok naprzód, jest tylko odmiennym objawem twórczości, która szuka sobie odpowiednich dróg, względnie do warunków a potrzeb umysłowego i społecznego życia. Kierunków niema złych i dobrych, są tylko takie, jakie w danym razie być muszą, jakie wytwarza życie. Pogląd ten nie

jest bynajmniej równoznaczny z nihilizmem literackim. Bo jeśli niema kierunków złych lub dobrych, są natomiast dzieła złe lub dobre, szczere lub konwencyonalne, wychodzące z bezpośredniego uczucia i przekonania, lub tworzone zimno, wedle formuły, w których niemoc twórcza zasłania się szychem chorągwianym, zapożyczoną barwą, pokrywającą jakby różem i bielidłem twarz starą i pomarszczoną.

Tem się tłumaczy, dlaczego ze wszystkich czasów i kierunków pozostały dzieła znakomite, które ludzkość pochowała do skrzyń z kosztownościami. Z tego również powodu każdy kierunek wiądł i kostniał, gdy pod jego sztandarem stanęły hałaśliwe zastępy nieudolnych, które, poczytawszy formę za treść, posunęły go do ostateczności, uczyniły zeń szkolarstwo bez ducha i więzy dla ducha.

W ten sposób, gdy z romantyzmu uciekła dusza, gdy przestał być szczerym, a stał się przy całej swej fantastyczności szkolarstwem, musiał nastąpić zwrot w stronę prawd rzeczywistych. Nastały czasy pa-

nowania realizmu. Wprawdzie dzieła tworzone realistycznie isniały od najdawniejszych wieków we wszystkich gałęziach sztuki — ostatnie dopiero czasy podniosły realizm do stanowiska teoryi artystycznej. Ponieważ w znacznej części było to objawem reakcyi, więc, jak zwykle bywa, reakcya poszła tak daleko, jak tylko iść mogła — i powstał naturalizm, w duchu którego każda prawda płaska i szpetna wydała się prawdziwszą od każdej podnioślejszej i piękniejszej.

Również koniecznem następstwem takiego zapędu w stronę rzeczywistości było i to, że kierunek, który postawił prawdę jako najwyższy ideał, począł ją przedstawiać fałszywie, bo pierwiastki dobra i zła, piękna i szpetoty, w innej proporcyi występują w naturze i w życiu, niż w naturalistycznych książkach. Chcąc stwierdzić w imię prawdy, że każda wieś pachnie nawozem, opisują ją skrajni przedstawiciele naturalizmu, jakby pachniała tylko nawozem, zapominając, że pachnie także skoszonem sianem. Zresztą, w tej chwili jest mi to wszystko jedno — i nie

myślę rozstrzygać, czy w przyszłości znajdą się podobne utwory w bibliotekach czy kompostach. Chodziło mi tylko o zaznaczenie, że w twórczości czasów dzisiejszych postawiono prawdę jako najwyższy ideał i że w imię tej prawdy wydawano wyroki na przeróżne literackie rodzaje.

Na powieść historyczną padł z wielu ust wyrok potępiający — i inaczej nie mogło być. Czem ona jest? — pytano — jeśli chce być prawdą, to musi pozostać tylko historyą; jeżeli zaś fantazya piszącego zerwie historyczne cugle i nakształt rozhukanego konia poniesie go w krainy nierzeczywiste — to utwór jego będzie historycznym fałszem. Ścisła historya — a zatem nie powieść; powieść — a zatem nie historya! Między temi dwiema drogami nie masz wyboru. Połączenie prawdy dziejowej z fantazyą wychodzi tylko na szkodę i prawdy i fantazyi, a z takiego związku mogą się rodzić tylko kalekie dzieci.

Inaczej mówiąc: historyczna powieść— „*contradictio in adjecto.*" Zamiast historyi może ona dać tylko surogat historyczny;

zamiast złota prawdy — szych zmyślenia. To — kawa figowa, z etykietą tem śmieszniejszą, że czytamy na niej dodatek: „prawdziwa figowa.”

Nawet głębsze umysły wygłaszały takie zdania. Że zaś płytkie uczyniły sobie z nich chorągiew, że najgłośniej powtarzają je dziś ci powieściopisarze, którym nie starczyłoby ni wiedzy, ni zdolności do napisania powieści historycznej — to nie wina opinii, z którą liczyć się trzeba i z którą policzymy się w dalszym ciągu tej pracy.

Tymczasem przejdźmy do następnych zarzutów.

Pokolenia ludzkie (mówią przeciwnicy powieści historycznej) zmieniają się tak dalece w ciągu wieków, że w niczem nie są do siebie podobne. Człowiek z czasów przedchrześcijańskich, człowiek z epoki feudalizmu, Włoch z czasów odrodzenia, purytanin angielski z XVII wieku., jakobin z epoki rewulucyi francuskiej i nakoniec człowiek dzisiejszy, są to typy pod względem pojęć, wierzeń, wyobrażeń, obyczajów i psychicznego nastroju zupełnie dla się nie-

zrozumiałe. Chcąc poznać i zrozumieć jakiekolwiek objawy życia, musimy je obserwować w chwili, gdy się dokonywają.

Człowiek dzisiejszy mógłby w takim tylko razie odtworzyć człowieka z XVII wieku, gdyby mógł go obserwować w jego życiu i działalności. Obserwacya taka jest niemożliwą. Historya nie zostawiła tak szczegółowych materyałów, by one zdołały zastąpić obserwacyę bezpośrednią, której zresztą nic zastąpić nie może.

Cóż ztąd wynika? Oto, że dzisiejszy pisarz może odtworzyć człowieka lat minionych tylko zewnętrznie. Da mu ubiór, zbroję, pióra na hełmie, zwroty językowe, właściwe epoce minionej, ale — na tem koniec. W piersi takiego tworu, pod średniowieczną zbroją, będzie biło nowożytne serce; w mózgu jego, pod hełmem, będzie myślała nowożytna dusza. A gdybyśmy nawet przypuścili, że będzie to jakiś typ psychiczny, od dzisiejszego odmienny, gdzie jest kryteryum na to, że jest to typ prawdziwy? Powieściopisarz, odtwarzający życie dzisiejsze, może zawsze

na swą obronę powiedzieć: dostrzegłem, obserwowałem — i oto synteza, oto treść moich obserwacyi. Co więcej, czytelnik we własnej duszy, we własnym sposobie myślenia, we własnych spostrzeżeniach ma gotowy sprawdzian, czy wnioski autora są prawdą czy fałszem.

Inaczej rzecz się ma w powieści historycznej. Autor ma tu tylko prawo powiedzieć: „Na podstawach, które mi dała historya — fantazyowałem," a czytelnik nie ma w sobie żadnego środka sprawdzenia, o ile fantazya autorska była bliższą lub dalszą od minionej, ukrytej pod kurhanami dawnego życia prawdy. Więc oto zamiast człowieka takiego, jakim był w danej epoce, autor daje nam znów jakiś nowożytny, skrzywiony utwór, nie mający duszy ani odrobinę więcej staroświeckiej, niżeli aktor, grający rolę pierwszego lepszego bohatera czasów ubiegłych. Ty nie masz danych, by prawdę stworzyć — mówi autorowi krytyka; czytelnik nie ma danych, by prawdę odczuć — więc znów dostaje kawę figową zamiast prawdziwej —

i znów figową sprzedano mu z zapewnieniem, że jest prawdziwą.

Słowem — fałsz i bałamuctwo na każdym kroku. Epoce dasz koloryt taki, jaki będziesz chciał, to znaczy nie taki, jaki miała. Pod względem psychicznym, jeśli nie masz talentu, wytworzysz manekiny, dobre do tego, by na nich porozwieszać średniowieczne stroje, a równie martwe i sztuczne, jak owe drewniane głowy, na których kapelusznicy wieszają kapelusze. Jeśli masz talent, stworzysz jakieś pozory życia i jakichś ludzi, których wartości życiowej względnie do danej epoki nie sprawdziłeś przez bezpośrednią obserwacyę, a do których czytelnik także nie ma klucza. Będą to, prawdopodobnie, mniej więcej tragiczne lub zabawne dziwolągi, w najlepszym razie, współcześni aktorowie i aktorki, poprzebierani za dawnych rycerzy i damy. Być może, że czynisz to wszystko z dobrą wiarą; niemniej jednak twój człowiek z minionych epok jest fałszem, bo — musi być fałszem.

Następnie zamydlasz prawdę historyczną. Możesz nie przekręcać nawet zda-

rzeń dziejowych, ale jako powieściopisarz, nie unikniesz jednego szkopułu. Oto nadzwyczaj małym przyczynom przypiszesz nadzwyczaj wielkie skutki. Buckingham w powieści Dumasa ojca, kocha się w Annie austryackiej. Ponieważ po zwycięskiej wojnie mógłby wrócić, jako ambasador, do Paryża i być blisko ukochanej, przeto wypowiada wojnę, pomaga hugonotom, oblężonym w Roszelli, rozbudza dawną narodową nienawiść, gotów wylać potoki krwi, zmienić losy dwóch państw. Owóż, czy wielkie zjawiska dziejowe mogą mieć tak błahe przyczyny? Ale dla powieściopisarza niczem to jest kazać się prywatnie zakochać Napoleonowi I-mu w jakiejś pasterce z Pirenejów i tem wytłumaczyć jego wyprawę hiszpańską. Oto gotowy temat i wzór tworzenia powieści historycznych, wzór zapewne przesadzony, lecz możnaby przytoczyć mnóstwo przykładów, że większość powieści powstaje wedle podobnej modły. Aramis wydobywa z Bastylii sobowtóra Ludwika XIV, i gdyby nie instynkt d'Artagnana, niewiadomo, czy Król-Słońce nie osiadłby w Bastylii na miejscu swego

rzekomego bliźniaka, a wówczas — co za zmiany! Świat cały inaczejby wyglądał.

Mniejsza o to, że wiemy już, kto był Żelazną maską; ale jakimże przyczynom przypisuje powieściopisarz historyczny i to jeden ze znakomitszych tak olbrzymie skutki, w jakie obfitowało panowanie Ludwika XIV? Oto instynktowi kapitana muszkieterów, który prawdopodobnie nigdy nie istniał. A dalej: jakie sposoby ma, zwłaszcza mniej wykształcony czytelnik, aby odróżnić fakta zmyślone od rzeczywistych, osoby fantastyczne, a tak nieraz przemożnie wpływowe, od postaci istotnie historycznych. Sponiewieranie prawdy dziejowej i bałamuctwo nie może iść dalej. Że zaś powieść historyczna poczytniejszą jest od historyi—czemże ona będzie, jeśli nie fantazyą, tem szkodliwszą, że nie jest tylko fantazyą, ale posiada w sobie domieszkę dziejową? Oto będzie ogromną propagandą bałamuctwa i fałszu.

Niczego nie uczy, bo zaciera różnicę między rzeczywistością a zmyśleniem, podrywa zasady logicznego myślenia, rozszerza błąd. Ten tylko może się na nią zgo-

dzić, ktoby miał odwagę twierdzić, że fałsz nie jest mniej wart od prawdy i że wszystko jedno, czem się duch ludzki karmi.

Powieść historyczna odrywa ludzi od rzeczywistości życia, odwraca umysły i dusze od nowoczesnych ideałów. Upaja ona wyobraźnię obrazami przesadzonego bohaterstwa, dla którego nie masz miejsca w dzisiejszem życiu. Przedstawia ona przeszłość lepszą i doskonalszą niż była, więc przedstawia ją nie tylko fałszywie, ale tak jeszcze, że wobec niej teraźniejszość wydaje się szarą, zimną, pozbawioną ciepła i światła. Koniecznem tego następstwem jest zniechęcenie.

W warunkach, jakie wytwarza powszechna walka o byt, w której wszystkie siły umysłu i ciała winny być natężone, w której czujność na wszystko, co się dzieje, nie powinna nigdy, pod grozą upadku, zamykać oczu, powieść historyczna wytwarza pół-sennych marzycieli, pewnego rodzaju palaczy opium, nie mających ni ochoty, ni energii do walki. Jest przeto powieść nie tylko surogatem prawdy, ale

czemś gorszem, bo narkotykiem, który odurza i osłabia.

Oto są mniej więcej zarzuty, jakie czyniono powieści historycznej.

Piętrzą się one w ten sposób, że powieściopisarzowi historycznemu należałoby tylko złamać pióro i pójść rozpocząć pokutę. Szczęściem istnieją i inne poglądy na całą sprawę. Akt oskarżenia przytoczyłem w formie tak mocnej, jak go spisano; obecnie postaram się kolejno odpowiedzieć na zarzuty.

Przedewszystkiem powieść nie potrzebuje przekręcać historycznych zdarzeń. Jeśli autor tak czyni, ujma spadać powinna na niego, nie na rodzaj, który uprawia. Przypuściwszy nawet, że każda powieść zabarwia wypadki dziejowe pewną tendencyą, to możnaby zaraz spytać, czy istnieje historyk lub jedna księga historyczna, tak przedmiotowa i bezstronna, aby ludzi lub zdarzeń nie przedstawiała w pewnem oświetleniu? Zachodzą tak rdzenne różnice w poglądach najznakomitszych historyków na największe postaci i czyny dziejowe, że wedle tych różnic Cezar mo-

że być warchołem, tyranem, zabójcą porządku społecznego, albo zbawcą ówczesnego Rzymu; Kato—republikańskim wzorem cnót i rozumu, albo upartym i głupowatym kozłem, który nie rozumiał nowego porządku rzeczy. Mówiąc nawiasem, taką opinię ma o nim Mommsen. Nie widzę zresztą potrzeby przytaczać przykładów, choćby ze względu na zbyt wielką ich liczbę; rozumiem tylko, że skoro owe różnice nie uwłaczają powadze historyi, tembardziej pewien osobisty pogląd powieściopisarza na czyny dziejowe nie może służyć za podstawę do orzeczenia, że powieść historyczna musi być z natury rzeczy fałszem.

Zdarza się zapewne, że powieść historyczna przekręca wypadki lub nawet zmyśla je; zdarza się, że to czyni i historya. Wówczas i pierwsza i druga będą kłamstwem. Ale mówią, że powieść przekręcać i zmyślać musi. Dlaczego? Bo jeśli tego nie uczyni, to będzie historyą; więc albo historya, albo powieść: jedno wyłącza drugie. Czy nie z większą słusznością możnaby powiedzieć, naprzykład, o dzisiejszej powie-

ści fizyologicznej, albo powieść, albo fizyologia? Powieść fizyologiczna—co to jest? Fantazya ożeniona z nauką tak pozytywną, jak fizyologia — czy to także nie kawa figowa, najprawdziwsza kawa figowa?

Zastanówmy się nad tem pytaniem. Powieść psychologiczna, równie jak filozoficzna, bierze bajkę zmyśloną, stwarza ludzi, którzy nie istnieli, chodzi więc o to tylko, by charakterów nie tworzono wbrew zasadom psychologii lub temperamentów wbrew zasadom fizyologii. Jeśli powieść tego uniknie, może być prawdą. Równie jak w sylogizmie: „ludzie są śmiertelni, Jan jest człowiekiem—więc jest śmiertelnym“ staje się rzeczą obojętną, czy ów Jan istniał rzeczywiście, tak i w tych powieściach równie jest obojętnem, czy ich Janowie lub Piotrowie żyli na świecie. Chodzi tylko o to, by nakształt owego sylogizmu byli zbudowani logicznie. Właściwy jednak materyał powieściowy leży po za tą kwestyą i wogóle poza rzeczywistością; wytwarza go fantazya na

modłę życiowego podobieństwa; tworzy ona ludzi, wypadki, przeciwności i walki. Miejsce na nią jest; ma się ona gdzie podziać—i wskutek tego nie staje w przeciwieństwie do logiki, psychologii i t. p. owszem, wlewa swój materyał w ich formy; słowem — nie przestając być sobą, staje się zgodną z głównemi podstawami danej nauki.

Ale jeśli się bierze materyał gotowy, to jest ludzi i wypadki z dziejów, co wówczas ma do roboty fantazya i gdzie jest na nią miejsce? Albo się prawdę uszanuje i skreśli się historyę, albo nie— i stworzy się bałamuctwo.

Jest w tem pozorna słuszność, ale— tylko pozorna. Na fantazyę jest tyleż samo miejsca i pełni ona takąż samą służbę w powieści historycznej, jak w psychologicznej. Przedewszystkiem ożywia, przedstawia plastycznie, z przeszłości przenosi w obecność, ukazuje ludzi nie w trumnach, ale w czynach, nie ze skrzyżowanemi na piersiach rękoma i zamkniętemi oczyma, ale ze światłem w oczach. Historya, odtwarzając wypadki, odtwa-

rza tylko ważniejsze; odtwarzając historycznych ludzi, daje tylko pewne wytyczne z ich życia, między któremi są ustawiczne przerwy. Wypełnić te przerwy jest zadaniem fantazyi. Jest to czynność, równająca się logicznemu odgadywaniu.

Czy jakoweś stworzone przez fantazyę zdarzenia, czyny, myśli, miały rzeczywiście miejsce lub nie — może być rzeczą równie podrzędną jak to, czy Consuelo, Jean Valjean, Giliat, pani Bovary lub Paul Bretigny żyli lub nie żyli na świecie. Chodzi tylko i przedewszystkiem o to, by owe zdarzenia prywatne były logicznie zgodne z barwą i nastrojem danej epoki, by zamiast stawać w sprzeczności z wypadkami dziejowemi i wpływać na nie przeważnie, czyniły raczej wrażenie pojedynczych rzeczywistych pasemek, z których była utkana materya owoczesnego życia. Chodzi dalej o to, by przy wypełnianiu przerw między wytycznemi żywota dziejowych postaci wypełnienia owe stały w logicznej zgodzie tak z ich czynami, jak z ich psychicznem

obliczem. Od tych warunków zależy możliwość i prawdopodobieństwo, które w każdej powieści historycznej czy niehistorycznej są rzeczą główną, stanowczo ważniejszą, niż autentyczność opisywanych zjawisk.

Widzimy z tego, że proces tworzenia powieści historycznej i niehistorycznej jest jednaki. Fantazya na tle dziejów znajduje nie tylko pole, ale i dane ogólne autentyczne, na mocy których może odgadywać logicznie i prawdopodobnie zjawiska szczegółowe. Dodajmy, że powieściopisarz, jeśli nie zawsze jest, to przynajmniej zawsze powinien być obdarzony niepospolitą intuicyą, a może nie zaśmiałym wyda się wniosek, że powieść historyczna nie tylko nie potrzebuje być poniewieraniem prawdy dziejowej, ale może być jej objaśnieniem i dopełnieniem. Ona powlecze odpowiednią barwą szare mury, wzniesione przez historyę, ona wypełni odpowiednio ich szczeliny, odtworzy na mocy analogii odarte przez czas ornamenta, odgadnie to, co być mogło, wygrzebie, co zostało zapomniane i nie prze-

kręcając zdarzeń dziejowych, może ułatwić ich zrozumienie.

I może, bo odtworzy duszę człowieka lat minionych, jego namiętności, sposób myślenia; pokaże nam go, jak rzekłem wyżej, nie w mroku grobowej krypty, ale w świetle słonecznem.

Co jeśli uczynić zdoła, będzie w całem znaczeniu wyrazu—i powieścią—i historyczną.

Ale—czy zdoła?—Nie!—mówią przeciwnicy—bo prawda jest owocem obserwacyi, obserwować zaś nie można ludzi dawno zgasłych.

Przypatrzmy się temu bliżej.

Cuvier powiedział w swoim czasie: „Dajcie mi ząb zaginionego zwierzęcia, a ja potrafię odtworzyć jego całokształt.“ Więc ze szczątków, z podobnych do cieniów odcisków w pokładach kredowych, można odbudować ciało, a z zapisanych na pomnikach myśli i uczuć nie można odtworzyć duszy ludzkiej? Gdzie zaś są takie pokolenia, któreby nie zostawiły po sobie świadectw uczuć i myśli? W jakież zamierzchłe czasy trzebaby na to wracać!

Istotnie, niewielkiem ustępstwem byłoby darować je przeciwnikom powieści historycznej.

Ale weźmy czasy nawet tak odległe, jak te, w których rozegrywały się losy Wschodu, Grecyi i Rzymu. Co to za morze nieprzebrane świadectw. Idź np. na Akropol, a zobaczysz, ile tam duszy greckiej siedzi w tych zrujnowanych kolumnach i przecznicach. Zostały więc pomniki architektury, zostały posągi bóstw i nagrobki prywatnych osób, zostały płaskorzeźby z obrazami politycznych zdarzeń i narodowych obyczajów; zostały księgi historyczne, filozofia, epos, tragedya i pieśni liryczne, w których brzmią wszelkie uczucia, począwszy od religijnych i wojowniczych, skończywszy na skargach rozkochanego serca na obojętność ukochanej. Jeśli to mało, masz komedyę polityczną i mieszczańską. Znajdziesz w Arystofanesie krzykaczów politycznych, tak podobnych do naszych współczesnych, że szpony satyry ranią jeszcze dziś, jak dawniej raniły. Masz w średnio-attyckiej komedyi dawne mieszczaństwo;

masz w Rzymie Plauta i Terencyusza; satyrę horacyuszowską i juwenalową, masz słowem — wszystko, wiesz jak ci ludzie modlili się, wierzyli, czuli; widzisz zarówno wnętrze ich dusz, jak wnętrze ich domów i spiżarni. Niechże ci literacka doktryna powie teraz, że nie potrafisz tych ludzi odtworzyć lub odtwarzając, musisz kłamać. Odpowiesz jej, że w zaślepieniu oszukuje samą siebie.

Zwłaszcza jeżeli jesteś przytem poetą, jeśli wyobraźnia twoja stawia ci natychmiast przed oczy obrazy, a ty je widzisz tak dobrze, jakby nie w twojej duszy, ale zewnątrz ciebie powstawały.

Ta wyobraźnia plastyczna, w połączeniu z Cuvierowskim darem analogicznego odtwarzania, będzie cię wiodła ze względną pewnością nawet przez takie czasy, które nie zostawiły po sobie tylu świadectw. Annale, które mnich spisywał w celi romańskiego klasztoru, rzucą ci snop światła w pomrokę wieków średnich. Zdarzenia publiczne, zapisane w nich obok wypadków codziennego życia, nie-

raz drobniuchnych, odtworzą ci duszę i powszechną i indywidualną. Później przyjdą kroniki, dzieje rozumowane, pamiętniki, zabytki muzealne—wszystko to, razem wzięte, utworzy podstawę, na której, doprawdy, łatwiej budować i odtwarzać, niż na podstawie Cuvierowskiego zęba. Należy tylko umieć odtwarzać prawdopodobnie i logicznie.

W tem też leży odpowiedź na zarzut, że czytelnik nie ma w sobie kryteryum względnie do powieści historycznej. O czytelnikach, pozbawionych daru logicznego myślenia lub nie posiadających elementarnych wiadomości, niema co mówić; troska o takich byłaby, ze strony przeciwników powieści historycznej, tylko hipokryzyą. Ale przypuścić musimy, że po za tą kategoryą każdy czytelnik posiada pewien stopień wykształcenia, a nadewszystko poczucie logiczności i odpowiedniości. Na mocy tego poczucia kontroluje on wszelkiego autora. Gdy idzie o powieść psychologiczną lub fizyologiczną, czytelnik również na mocy tylko tego poczucia orzeka, czy dany po-

stępek bohatera zgodny jest z jego charakterem, temperamentem i tem podobnie. Przy ocenie powieści historycznej, sąd krytyczny wspiera się na tejże samej podstawie. Nawet wykształcenie historyczne czytelnika mniejszą stosunkowo ma tu wagę. Niejednokrotnie dopiero sam autor dostarcza czytelnikowi szczegółowych danych dziejowych, ów zaś, wspierając się na nich, sądzi przez poczucie logiczności i odpowiedniości, czy czyny i ludzie, przedstawieni przez autora, dadzą się logicznie ze stanowiska historyi, epoki, ówczesnych pojęć i wyobrażeń usprawiedliwić.

Że tak jest, niech mi będzie wolno przytoczyć przykład z osobistego doświadczenia. Oto o pierwszej mojej powieści historycznej, między innemi sprawozdawcami i krytykami, wygłaszał sąd nie tylko ustnie, ale i piśmiennie jeden z literatów, z fachu matematyk. Jest więcej niż prawdopodobnem, a dla mnie zupełnie pewnem przypuszczenie, że o przebiegu zdarzeń z epoki Chmielnickiego dowiedział się ów piszący nieco dokładniej do-

piero z mojej książki. A jednak ogłosił drukiem (mówię to bez żadnej złośliwej myśli) ocenę mego utworu, w której zarzuca mi pewne niedokładności w rozumieniu wypadków, zbyt osobisty pogląd na dzieje, nakoniec, rozmaite niezgodności z duchem epoki.

Na mocy czegóż piszący ów wystąpił z własnym sądem, nacechowanym zresztą zupełną dobrą wiarą i w wielu szczegółach nie pozbawionym trafności. Oto 1-o na mocy tych podstaw, które w samej książce znalazł i być może naprędce w podręcznikach stwierdził, a 2-o na mocy poczucia większej lub mniejszej logiczności, prawdopodobieństwa i odpowiedniości przedstawionych przeze mnie wypadków i ludzi, względnie do ogólnej prawdy historycznej.

Oczywiście, że od wykształcenia krytyka zależy w znakomitej części waga krytyki. Lecz w tej chwili chodzi mi o co innego, mianowicie o stwierdzenie, że owo poczucie ,które każdy ma, stanowi osobiste kryteryum i że nikt nie jest zmuszony do przyjmowania za dobrą

monetę liczmanów, które podoba się powieści historycznej wsuwać mu w rękę. Skoro nawet czytelnik, pozbawiony historycznej wiedzy, ma w poczuciu logiczności i odpowiedniości pewien probierz prawdy, skoro nawet taki usiłuje odróżniać nuty fałszywe od prawdziwych, cóż dopiero czytelnik, choć średnio przygotowany?

Lecz wracam do głównego pytania: czy jest rzeczą możliwą odtworzyć wiernie i prawdziwie człowieka lat minionych? Wielkiego znaczenia obserwacyi nie myślę podawać w wątpliwość, twierdzę tylko, że badanie bezpośrednich, a dokładnych świadectw, jakie zostawiły po sobie minione wieki, może ją w zupełności zastąpić, a poniekąd przewyższyć. Wróćmy się na chwilę w wiek XVII naszej historyi, z którego tyle zostało pamiętników i weźmy pod uwagę pamiętniki takiego Paska. Twierdzę stanowczo, że większość z nas może na mocy tej książki poznać dokładniej głąb istoty pana Paska, niż na mocy naocznych

spostrzeżeń głąb istoty np. Bleichroedera lub Rotschilda — mówiąc inaczej: dokładniej szlachcica XVII wieku, niż dzisiejszego bankiera.

Oto życie pierwszego leży przed nami spisane z całą szczerością człowieka, który sam dla siebie pisał—oto jest ono skończone—żadne niespodzianki nie mogą w niem mieć miejsca; oto mamy człowieka w wojnie i pokoju, w życiu publicznem i prywatnem, na weselach, pogrzebach, ucztach, na łowach i przy gospodarce, na tratwach, płynących do Gdańska, w sądzie i w gościnie, w kościele i karczmie; znamy jego wierzenia, przesądy; wiemy, jakim stylem listy pisał, jakim mu na nie odpowiadano; jak się śmiał, jak się gniewał, jak zajeżdżał w piersi obuszkiem nieposłusznych czeladników, słowem, przeglądamy jego życie nawskroś. Porównywając jego zapiski z zapiskami innych współczesnych, odróżnimy łatwo cechy typowe od indywidualnych i doprawdy żadna najbystrzejsza i najumiejętniejsza obserwacya nie może nam dać

dokładniejszego obrazu i jaśniejszego pojęcia.

Dodajmy do tego, że rozumiemy tę duszę przez pewien rodzaj atawizmu, bośmy ludźmi tej samej krwi i kości— i niech każdy nieuprzedzony sądzi, czy człowiek XVII wieku jest istotnie dla nas nieodgadnioną zagadką?

Twierdzenie, że nie potrafimy odtworzyć człowieka XVII wieku jest wobec tego prostym uporem lub prostem zaślepieniem. Próżno będą nam dowodzili, że pod wpływem epoki otoczenia, współczesnych prądów i t. p. nie potrafimy się oderwać od logiki własnego myślenia. Nasza logika zasadniczo nie różni się od dawnej, równie jak i człowiek dzisiejszy w podstawach swej natury nie odszedł tak daleko, jak sądzą, od człowieka lat minionych. Prawa, które ongi rządziły umysłem i sercem ludzkiem, rządzą i dziś. Przeinaczywszy słowa Szajloka, możnaby spytać: zali nie kochamy, nie nienawidzimy dziś tak samo, jak dawniej; czy nie podlegamy takim samym rozterkom, niepokojom, nie mamy podobnych ambicyi?

Zewnętrzne objawy stały się może mniej jaskrawe, lecz dusza ich pozostała jednaka, tak dalece jednaka, że z większą słusznością powiedziećby można: człowiek dzisiejszy i dawniejszy są to istoty różne co do zakresu i jakości pojęć, psychicznie natomiast zbudowane jednakowo i które wskutek tego doskonale się mogą odczuć.

Twierdzę wszelako, że ludzi z lat ubiegłych nie możemy widzieć w ruchu. Krótko odpowiem: albo potomni nasi będą mogli widzieć ludzi, tworzonych przez dzisiejszą realną powieść w ruchu, albo nie — w pierwszym razie i my, czerpiąc w dawnych źródłach, pamiętnikach etc., możemy widzieć ruch — w drugim razie należy wyznać, że literatura w ogóle nie może pochwycić ruchu, a zatem i życia. Ale jeśli tak jest, to po co ona istnieje i po co istnieje krytyka, której racya bytu na literaturze twórczej się wspiera?

Lecz wbrew teoryom: Paska się widzi i przypatrywać mu się można. Spostrzeżenia nasze, tyczące się współczesnego finansisty, mogą być nawet bez porów-

nania więcej powierzchowne. Kto nie ma tradycyi handlowej (a mówiąc nawiasem, nie ma jej zwykle literat), ten z trudnością może zrozumieć rozmaite czynniki, grające w duszy człowieka, który urodził się i wychował w atmosferze przesiąkniętej namiętnością zysków i zdobywania bogactw, choćby po nad możność ich użycia.

Prócz tego, człowiek nowożytny staranniej ukrywa wnętrze swej istoty; przytem nie leży przed nami w całości, cywilizacya i wychowanie nadają mu pewne cechy ogólne, pod któremi dopatrywać dopiero potrzeba szczegółowych. Obserwacya musi go starannie oskubywać z różnych pożyczonych piór, zanim dojrzy, jaką barwę mają jego własne. Nie myślę przeczyć, że bystry obserwator uczynić to może i potrafi. Przeciwnicy to właśnie powieści historycznej pragną zacieśnić zakres obserwacyi.

Idąc konsekwentnie drogą ich rozumowania, możnaby w końcu powiedzieć: literat jest istotą całkowicie różną od

finansisty, chłopa, rzemieślnika; różne usposobienia, odmienny kształt umysłu, a więc literat nie zdoła nigdy dobrać klucza do duszy finansisty, chłopa lub rzemieślnika. Nic tu nie pomoże jednoczesność tych ludzi, bo obserwując ich naocznie, spostrzeżemy tylko stronę zewnętrzną zjawisk.

Czyżby można wysnuć stąd wniosek, że każdy może pisać tylko o klasie tych ludzi, do której sam należy. Przypuszczam, że na to nie zgodzą się najgorętsi wyznawcy doktryny, potępiającej powieść historyczną.

Jak człowiek dawnych wieków może być odczuty, odgadnięty i odtworzony, doskonały dowód w tem, że niektóre powieści historyczne (ot, np. Pamiątki Soplicy) czynią wrażenie pamiętników, a jeszcze lepszy, istotnie nieprzeparty, że niemal wszystkie prawdziwe pamiętniki, ogłaszane po upływie wielu lat, podejrzewano o podrobienie. Podejrzewać naprzykład pamiętniki Paska, że są one płodem wyobraźni nowoczesnego pisarza, jest to oddać najwyższy hołd historycznemu

powieściopisarstwu i zetrzeć w proch wszystkie czynione mu zarzuty.

Na tem moglibyśmy poprzestać.

Bo na zarzut, że powieść historyczna musi koniecznie małym, prywatnej natury przyczynom, przypisywać wielkie dziejowe skutki — niewarto odpowiadać. Zarzut ten czyniono słusznie Dumasowi. Dlaczego podobało się indywidualną wadę pisarza, zresztą znakomitego, poczytywać za błąd, nieodłączny od całego rodzaju utworów—trudno wiedzieć, może dlatego, by pomnożyć liczbę zarzutów.

Powieść historyczna nie potrzebuje ubliżać prawdzie, zarówno życiowej, jak i dziejowej. Może ona być tak realną, tętnić takiem życiem, jak każda, na dzisiejszych stosunkach oparta. Nie należy jednak stąd wnosić, żeby sama znajomość dziejów, poczerpnięta z kodeksów dyplomatycznych, roczników, kronik lub pamiętników, również jak znajomość archeologii, były to warunki, wystarczające do stworzenia powieści historycznej, kipiącej życiem i prawdą. Nie wystarczy na to i talent, choćby sam przez się znakomity

i równie znakomitą wiedzą poparty. Na mocy tych danych możnaby tylko odbić i rozświecić dawne stosunki dziejowe i prywatne, ale trudnoby było je rozgrzać. Jak pojęcia, dostarczane przez wiedzę, wciela i zmienia w kształty dopiero wyobraźnia, tak kształty, już przez nią stworzone, ożywia i napełnia ciepłą krwią uczucie. Może ono być głęboką miłością pisarza do dziejów swego społeczeństwa; może być tylko rozmiłowaniem się autorskiem w pewnym narodzie, w pewnych formach minionej cywilizacyi. W pierwszym razie działać ono będzie potężniej, w drugim mniej potężnie, w każdym jednak będzie uczucie grało niezmierną rolę przy tworzeniu. Bywa ono nawet częstokroć pierwszym powodem tworzenia. Ono porusza wyobraźnię, daje jej niezwyczajną moc; ono czyni z niej rodzaj soczewki, która ma dar skupiania wszystkich promieni na jeden przedmiot z czego znów wypływa jasne artystyczne widzenie rzeczy. Od niego zależy także rozmach tworzenia, dzięki któremu utwór— jeśli się tak można wyrazić—sam się

niejako pisze; od niego wreszcie zależy szczerość, główna podstawa wszystkich dzieł sztuki wogóle i literatury w szczególności.

Im więcej uczucia, tem prędzej różowieje marmur dziejowy. Galatea przestaje być posągiem—pierś jej się podnosi—i ona zaczyna kochać, zaczyna płacić wzajemnością artyście...

Oczywiście, każdy najwięcej ma zamiłowania do tego, co własne. Dlaczego zaś autor w dziejach swego społeczeństwa wybiera taką, a nie inną epokę—dlaczego niekoniecznie najświetniejsza, najbardziej zwycięska przypada mu do serca — to jest tajemnicą jego organizacyi uczuciowej i artystycznej. Rozprawa nad tem byłaby zbyt długą i przechodzącą zakres tego odczytu. Pozwolę sobie tylko nawiasowo wtrącić uwagę, że wobec tego wszelkie rady, udzielane autorom przez krytykę: jakie epoki i jacy ludzie stanowią materyał najwdzięczniejszy — są prostą stratą czasu, bo autor, jeśli chce być szczerym, pójdzie i powinien iść zawsze za swem

własnem uczuciem i artystycznem widzeniem rzeczy.

Nakoniec, jest li czy nie jest powieść historyczna narkotykiem, który upaja, odrywa ludzi od ideałów nowożytnych i przepełnia społeczeństwo niezdolnemi do czynu marzycielami? Ze stanowiska estetycznego możnaby na ten zarzut nie odpowiadać Sztuka nie ma obowiązku liczyć się i naprawdę nie liczyła się nigdy z kwestyami pożytku, a gdyby jej nawet dowiedziono, że jest dla ludzkości szkodliwą, nie przeto przestałaby istnieć. Lecz nawet wychodząc z tego stanowiska, byłoby poprostu doktrynerstwem twierdzić, że dany rodzaj literatury jednakowo działa na wszystkie społeczeństwa, bez względu na ich rozwój, warunki społeczne, polityczne, charakter i t. d. Jasną jest rzeczą, że mogą tu zachodzić różnice olbrzymie.

Doktrynerowie jednak istotnie się z tem nie liczą. Przypominają oni doktora Sangrado z Gil Blasa i jego teoryę leczenia, którą stosował bez względu, czy kto miał febrę, czy tyfus — czy był stary, czy młody,—flegmatyk, czy krwisty. Na

polu literackiem spotykamy niemniej często takich doktrynerów. Z ich bezwzględnych teoryi wypływa wiele śmieszności, ale wiele zła i bólu. W imię tolerancyi, wprowadzają oni nietolerancyę; w imię postępu—zacofanie. W doktrynerstwie literackiem spotykamy ciągle jedno zjawisko: oto z jednej strony pozwala ono na wszelkie skrajności byle z duchem doktryny zgodne; z drugiej wygłasza iście dziecinne skrupuły, i zarówno przesadzone, jak śmieszne, obawy. Do takich fałszywych i śmiesznych trosk należy i troska o czytelnika, aby, przeczytawszy powieść historyczną, nie oderwał się od nowoczesnych ideałów. Wolno mu oddychać atmosferą „La terre“, owszem, idzie taka gimnastyka na pożytek jego umysłu i nosa, ale powieść historyczna — to haczysz. Kto go raz spróbuje — musi dać gardło w walce o byt.

Jest w tem naprzód fałsz zasadniczy. Powieśc historyczna może być złą lub dobrą, fałszywą lub prawdziwą, zależnie od talentu albo moralnych podstaw autora; ale narkotykiem upajającym nie jest

więcej od każdej innej powieści, od poezyi, od sztuki wogóle. Ze stanowiska utylitarnego łatwiejby było dowieść licznych pożytków, wypływających z powieści historycznej. Pojedynczemu człowiekowi wychodzi zawsze na korzyść rozważanie swej przeszłości. Ono wyjaśnia mu liczne zjawiska czasu teraźniejszego; uczy go patrzeć genetycznie na siebie i dostarcza wskazówek na przyszłość; uczy unikać zadań, którym nie sprosta, a podejmować odpowiednie. Jeszcze jaśniejsze światło rzucić może obrachunek z przeszłością, gdy chodzi o całe społeczeństwo.

Powieść historyczna maluje zarówno dodatnie, jak i ujemne strony przeszłości, a tym, którzy bez znajomości dziejów, na wiarę innych powtarzają, że tak nie jest, że autor zawsze otacza nimbem daną epokę, choćby dlatego, że ją wybrał i poczytuję za swoją—możnaby opowiedzieć historyę o Panurgowem stadzie.

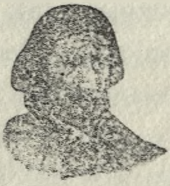
Wogóle krytyka, która zamiast mówić o dziełach dokonanych, wydaje recepty: o czem należy, albo nie należy pisać; która stawia rogatki na drogach

ducha ludzkiego—wstępuje sama na fałszywą drogę uroszczeń i powinna być przywołaną do porządku. Przeciwstawiając swoje powody i powodziki odtwarzaniu przeszłości w ogóle, nie pomyśleli chyba oskarżyciele powieści epicznej o jednej rzeczy. Oto większość tych racyi jest tego rodzaju, że wobec nich nie ostałby się ni Homer, ni wielcy tragicy greccy, ni Wergiliusz, ni Ariost, ni Tasso, ni Camoëns, ni Szekspir ze swemi Henrykami, ni wielu nowszych, którzy bądź dramatem, bądź powieścią, sięgali w przeszłość i próbowali ją odtworzyć taką, jaką była. Więc co? Dla konsekwencyi trzebaby powiedzieć: „Podobne bałamuctwa mogli ludzie pisać aż do ery Gerwinusa, Taine'a i t. p. Obecnie ogrzewajmy niemi łaźnie, jak niegdyś ogrzewano je z rozkazu Omara w Egipcie biblioteką aleksandryjską“.

Lecz zanim się w tych łazienkach woda na kąpiel dla krytyków zagrzeje, niechże miłośnicy literatury wybierają między takiemi dziełami, a taką krytyką!

Jest poprostu śmiesznem uroszczeniem żądać od samorodnej łąki, w którą nasiona rzuca wiatr boży, by takiemi, a nie innemi kwiatami zarastała. W literaturze kierunków i rodzajów nie wprowadzali krytycy — jeno twórcy. „Jam jest pszczołą z Himetu — mówi starożytny poeta — unoszę się nad wonnemi cząbrami gór, siadam, na którym chcę kwiecie—i zbieram miód mój, skąd chcę.“

Taką pszczołą jest twórczy duch ludzki! Nie da on sobie odjąć swej wolności, zamykać dróg, otoczyć zastrzeżeniami, wtłoczyć się w formułki i przepisy. Sam on sobie zawsze wybierał i drogi i ideały—i przy tych, które pokochał, będzie trwał zawsze.



TREŚĆ.

CZĘŚĆ I.
PISMA MŁODOCIANE.

CZĘŚĆ II.
PISMA PÓŹNIEJSZE.

Druk P. Laskauera i Sp.

Klisze ozdób zakopiańskich i okładki wykonane w Zakładzie Fotochemigraficznym Wierzbickiego i S-ki.

Papier ze Składu Fabrycznego Ignacego Wienera.

Portret H. Sienkiewicza na okładce wykonany według ostatniej fotografii z r. 1900, zdjętej w Zakładzie Fotograficznym J. Mieczkowskiego.

Ozdoby w stylu zakopiańskim są własnością wydawcy.